

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

4

المجلد الأول

القرن الثامن عشر

تحرير

هـ. نِسْبِت ، ك. راوسون

مراجعة وإشراف : فاطمة موسى

المشرف العام : جابر عصفور

918



المشروع والقوم للترجمة

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المشروع القومي للترجمة
موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

4

المجلد الأول

القرن الثامن عشر

تحرير/ هـ . ب . نسبت ، كلود راوسون

مراجعة وإشراف : فاطمة موسى

شارك فى الترجمة

جمال الجزيرى / محمد الجندى / شكرى مجاهد

المشرف العام : جابر عصفور



٢٠٠٦

المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

— العدد : ٩١٨

— موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (الجزء الرابع - المجلد الأول)

— الطبعة الأولى ٢٠٠٦

هذه ترجمة كتاب :

The Cambridge History of Literary Criticism

volume 4: The Eighteenth Century

Edited by:

H.B. Nisbet and Claude Rawson

© Cambridge University Press, 1997

Published by The Press Syndicate of the University of Cambridge

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة.

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤

El-Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel.: 7352396 Fax: 7358084

المحتويات

الصفحة

| | |
|-----|--|
| ٩ | - مقدمة الترجمة - بقلم فاطمة موسى |
| ١١ | - تصدير النسخة الإنجليزية - بقلم المحررين |
| | مقدمة : النقد والتراث |
| ١٩ | تأليف : دوجلاس لين باتي ، ترجمة : جمال الجزيري |
| ٢١ | ١- تأسيس النقد في القرن الثامن عشر |
| | بقلم : دوجلاس لين باتي ، ترجمة : جمال الجزيري |
| ٦١ | ٢- قداماء ومحدثون |
| | بقلم : دوجلاس لين باتي ، ترجمة : جمال الجزيري |
| | الأنواع الأدبية |
| | ٣- الشعر (١٦٦٠ - ١٧٤٠) |
| ١٢١ | بقلم : جيمس سامبروك ، ترجمة : جمال الجزيري |
| | ٤- الشعر بعد ١٧٤٠ |
| ١٨٥ | بقلم : وليم كيتش ، ترجمة : جمال الجزيري |
| | ٥- المسرح (١٦٦٠ - ١٧٤٠) |
| ٢٥٥ | بقلم : ماكسيمليان إي. نوفاك ، ترجمة : جمال الجزيري |

| | |
|-----|---|
| ٢٨١ | ٦- المسرح بعد ١٧٤٠ |
| | بقلم : جون أوزبورن ، ترجمة : جمال الجزيرى |
| ٣١٥ | ٧- القصص النثرى : فرنسا |
| | بقلم : إنجلش شوالتر ، ترجمة : جمال الجزيرى |
| ٣٥٥ | ٨- القصص النثرى فى بريطانيا |
| | بقلم : مايكل مكيون ، ترجمة : شكرى مجاهد |
| ٣٨٩ | ٩- القصص النثرى : ألمانيا وهولندا |
| | بقلم : س. و. شونفلد ، ترجمة : جمال الجزيرى |
| ٤١٥ | ١٠- التأريخ (كتابة التاريخ) |
| | بقلم : مايكل باريدن ، ترجمة : شكرى مجاهد |
| ٤٣٩ | ١١- أدب السيرة والسيرة الذاتية |
| | بقلم : فليسييتى أ. نوسبوم ، ترجمة : محمد الجندى |
| ٤٥٣ | ١٢- النقد وصعود أدب الدوريات |
| | بقلم : جيمس باسكر ، ترجمة : جمال الجزيرى |
| | اللغة والأسلوب |
| ٤٨١ | ١٣- نظريات اللغة |
| | بقلم : نيقولاس هيسون ، ترجمة : جمال الجزيرى |

١٤ - إسهام البلاغة في النقد الأدبي ٥٠١

بقلم : جورج أ. كيندي ، ترجمة : جمال الجزيري

١٥ - نظريات الأسلوب ٥٢٧

بقلم : بات روجرز ، ترجمة : جمال الجزيري

١٦ - العمومية والجزئية ٥٥١

بقلم : ليو دامروش ، ترجمة : جمال الجزيري

١٧ - السامي ٥٧١

بقلم : جوناثان لام ، ترجمة : جمال الجزيري

مقدمة الترجمة

يسعدنا بعد الاحتفال باكتمال ألف ترجمة إلى اللغة العربية فى المشروع القومى للترجمة الذى حملت أمانة المجلس الأعلى للثقافة مسئوليته منذ سنوات ، أن نقدم اليوم المجلد الأول ، من النقد الأدبى فى القرن الثامن عشر ، تأليف عدد من كبار أساتذة الأدب واللغات الأوروبية فى بريطانيا وأوروبا وكندا والولايات المتحدة ، وغالبيتهم أساتذة متفرغون بجامعاتهم يحملون خلفهم قوائم ثرية بأعمال منشورة ودراسات كانت قيد البحث أو تحت الطبع فى تاريخ نشر هذا الجزء فى كمبريدج يونيفرسيتى برس (١٩٩٧) .

قسم المحرران مادة التاريخ إلى فصول : الأنواع الأدبية مثلاً تشمل سبعة أبحاث ثم اللغة والأسلوب ، ويضم خمسة أبحاث، ومؤلف كل بحث أستاذ متخصص .

تبدأ معالجة حركة النقد الأدبى فى القرن الثامن عشر بعام ١٦٦٠ ، تاريخ عودة الملكية فى إنجلترا وعودة المسارح التى أغلقت طوال حكم البرلمان تحت إمرة كرومويل ، والانفتاح على الموضة الفرنسية فى الأزياء والأخلاقيات ... إلخ .

كانت العودة إلى العقود الأخيرة للقرن السابع عشر أمراً ضرورياً ؛ إذ شهد حصاد عصر النهضة واتساع رقعة الكون جغرافياً وفكرياً وتأسيس الجمعيات العلمية وتوكيد سلطة العقل وبزوغ فكر التنوير .

من أهم ما يلفت القارئ منذ البداية وحدة الفكر النقدي والعلمى وإلى حد كبير الفلسفى بين إنجلترا وجاراتها فى القارة الأوروبية على الرغم من اختلاف السياسات ونظم الحكم ، فلم يكن بحر المانش أو القنال الإنجليزى يشكل عقبة ملاحية أمام التجارة ونقل البضائع بما فى ذلك المطبوعات من كتب ومجلات . وقد ظلت اللغة اللاتينية تجمعهم كلغة مشتركة للنشر العلمى والفلسفى حتى أخريات القرن الثامن عشر ، وكلغة عليا مقرررة فى التعليم الثانوى الممتاز حتى أخريات القرن التاسع عشر .

كان انهيار نظام "رعاية" Patronage المفكرين والكتاب بواسطة رجال الدولة والأمراء والنبلاء بعد اختراع الطباعة وتحويل الكتاب المطبوع إلى سلعة يتولى نشرها وتسويقها تاجر ، قد خلق ظروفًا مواتية لنشر ترجمات سريعة لكثير من الأعمال المنشورة فى القارة ، وأصبحت الترجمة السريعة مهنة يرتزق منها فقراء المثقفين ، ولم تقتصر رحلة النصوص عبر المانش على اتجاه واحد ، بل وجدت مجلات النقد الإنجليزية الشهيرة طريقها إلى القارة الأوروبية ، ونجد روايات رتشاردسون وفيلدينج وستيرن تناقش وتنتقد بالألمانية وغيرها من لغات القارة .

يحدد المحرران منظورهما عن تاريخ النقد الأدبى بأنه :

"يقدم عرضًا شاملاً لتاريخ النقد الأدبى فى الغرب من عصر الكلاسيكية القديمة إلى يومنا هذا ، ويعالج نظريات النقد وتطبيقاته" .

ونهدف أن يشكل هذا التاريخ مرجعًا معتمدًا وشرحًا محققًا ، ولا يقتصر على تسجيل زمنى للأحداث .

يشكل كل جزء من الأجزاء وحدة قائمة بذاتها ، إلا أن الأجزاء مجتمعة تضيف الكثير لمعرفتنا بتاريخ النقد الأدبى .

ألق بكل جزء ببليوجرافيا مفصلة وحديثة يجد فيها الباحث طريقه إلى مزيد من زوايا البحث المفصل .

نقدم المجلد الأول من الجزء الرابع من تاريخ النقد الأدبى فى القرن الثامن عشر شاملاً عدد سبعة عشر فصلاً بالإضافة إلى ببليوجرافيا خاصة بكل فصل .

أ . د . فاطمة موسى

أستاذ متفرغ بقسم اللغة الإنجليزية

كلية الآداب - جامعة القاهرة

تصدير النسخة الإنجليزية

تبدأ الفترة التي يغطيها هذا المجلد عام ١٦٧٠، في زمن الصراع بين القدماء والمحدثين في فرنسا على وجه التقريب، وتلا ذلك تكملته البريطانية الأكثر تخصصًا دشنها السير وليم تمبل William Temple في مقالة عن المعرفة القديمة والحديثة (١٦٩٠)، حاشدًا كل الطاقات الجدلية للعلامة الكلاسيكي العظيم ريتشارد بنتلي Richard Bentley في صف المحدثين (وهو تناقض ظاهري له دلالة) وطاقات الكاتب الساخر جوناثان سويتف Jonathan Swift (في عمله حكاية سفينة *A Tale of a Tub* الذي قد يعد أكثر أعماله ألمعية، وملحقه معركة الكتب *Battle of the Books*) في صف القدماء، مدافعًا عن راعييه تمبل، وينتهي هذا المجلد عام ١٨٠٠ بعد عقد تقريبًا من اندلاع الثورة الفرنسية، وفي زمن عدد من أهم الإنجازات المبكرة للرومانسية الأوروبية، على الرغم من أن الأثر الفكري الأساسي لهذه الأحداث موضوع المجلد الخامس من تاريخ كمبريدج للنقد الأدبي قيد الإعداد. كما أن صراع القرن السابع عشر يتجاوز تقسيم المجلدات هنا. فهو طور لاحق ومحدد على نحو غير عادي من أطوار الانشغال الثقافي الذي ثار الجدل حوله بأشكال عديدة ودأب طوال عصر النهضة، وسيكون هذا الجدل موضوع الاهتمام في المجلد الثالث. ومجلدات هذه السلسلة ذات تسلسلات زمنية متداخلة، ليست "الفترات" هنا وحدات منعزلة، بل أجزاء من تاريخ فكري متواصل.

هناك اتجاه يعتبر أواخر القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر، أو أجزاء معينة منهما، عصر العقل (وهو اتجاه تم تفنيده اليوم إلى حد كبير) أو عصر الكلاسيكية الجديدة (في الواقع عصر كلاسيات جديدة عديدة متعاقبة) أو عصر التنوير. كما تم النظر إليهما، كما هو الحال في غيرهما من الفترات، على أنهما عصر انتقال، خاصة في جوانبهما "ما قبل الرومانسية". وعلق نورثروب فراي Northrop Frye على ذلك في مقالته الشهيرة نحو تعريف عصر الحساسية (١٩٥٦)، مطالبًا بالاعتراف بالجزء الأخير من هذه الفترة جزءًا مكتملاً في حد ذاته يتميز بوعي جديد بالذات وحميمية شديدة وتعاطف بين المؤلف والقارئ

وخلق أدب يهتم - كجزء من مادته الأساسية - بتسجيل عمليات إبداعه الخاص. وكان فرأى على حق في رفضه لبديهيات والتباسات السيناريو ما قبل الرومانسي، وعندما رفض مكانة الدرجة الثانية التي تلتصق بـ "العصور الانتقالية"، وتبدو لنا مقالاته ثرية، ولكن ذلك لا يرجع إلى أنها قدمت مسمى بديلاً، بل يرجع جزئياً إلى أنها اعترضت على المسمى السابق، ويرجع في الأساس إلى نظراته الجوهرية النافذة في أنساق الأدب في طور التشكل literature of process. ولقد سعينا في المجلد الحالي بوجه عام لتقادي التصنيفات، سواء أكانت تصنيفات تقليدية أم تصنيفات تعيد النظر في التصنيفات القديمة (على الرغم من أن عصر التنوير يبدو استثناءً خاصاً من آن إلى آخر)، بينما أدركنا أن مثل هذه التصنيفات جزء أحياناً من التاريخ الفكري الذي يحاول أن يصفه [المجلد الحالي].

شهدت الفترة التي يتناولها هذا المجلد العديد من التغيرات في التاريخ الأدبي يمكننا تسجيلها، ولكن لم تحظ كلها في حينها بالقدر نفسه من الاهتمام أو الاعتراف النقدي. (فاهتمامنا الأولي ينصب على تاريخ الاستجابة النقدية - وليس على الظاهرة الأولية - لدرجة أن الاثنين منفصلان). ربما كان أبرز التطورات النقدية في تلك الفترة هو نشأة القصص النثرى وتطوره prose fiction يصبح ما نعتبره اليوم الرواية، وتوسيعها لمادة السرد لتشمل الحياة الخاصة وانشغالها القوى بـ "واقعية" ملابسات الحدث، واتساع المجال الذي قدمته لاستكشاف الحساسية الفردية. وتولد مقدار كبير من النقد - نقد أعمال محددة والنقد الذي أصبح يعرف بالقضايا النظرية - حول ذلك، وكان بعضه يهتم بالفروق بين الرواية في شكلها الجديد وعدد من الأشكال القديمة من الرومانس romance النثرى.

إلا أن النقد فشل بوجه عام في مسايرة الروايات التي تسترعى الانتباه أكثر من غيرها، ولم يكن الروائيون أنفسهم قد طوروا عادات الاستكشاف النقدي المطول لموارد الفن السردى وأهدافه الذي نقرنه بفلوبيير Flaubert أو [هنري] جيمس James، أو حتى السير وولتر سكوت Sir Walter Scott. علاوة على أن الرومانس لم تتم إزاحتها تماماً، فظلت بعض أشكالها القديمة قوية، وانتقل بعضها إلى فروع متخصصة من القصص الجديد، خاصة

الرواية القوطية Gothic novel، التي كانت بدورها نتاجاً لإحياء "وسيط" [نسبة إلى العصور الوسطى] في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

يمكننا أن نتبين، في الشعر والمسرح، تحولاً تدريجياً مألوفاً بعيداً عن التصورات المحددة بصرامة للنوع الأدبي، وعن الزعم بأن القصائد أو المسرحيات يجب أو يمكن كتابتها في إطار قواعد فرضية مسبقة. ظهر التصور "العضوي" للعمل الفني ظهوراً تمهيدياً أو "ما قبل رومانسي"، نصياً باطنياً Subtextual في العادة، إلا أن مذاهب "الجمال البعيد عن متناول الفن" أو "الجماليات اللامسماة التي لا تعلمها المناهج" كانت ذاتها جزءاً من النمق الفرضي القديم أو تم تكييفها بسهولة داخله. إذا وافقت "الرخصة" license "القصد المعروض" أو صدق عليها أستاذ كبير، كانت هذه الرخصة قاعدة في حد ذاتها، كما قال بوب Pope. ويتعلق قدر كبير من أثر السمو اللونجيني Longinian [نسبة إلى لونجينوس]، خاصة في الجزء الأول من تلك الفترة، بالتصديق الرسمي على آثار يفترض أنها غير مصدق عليها ومتجاوزة ظاهرياً.

ترجم بوالو Boileau أطروحة لونجينوس Longinus في السمو On the Sublime إلى اللغة الفرنسية عام ١٦٧٤. وسرعان ما دخلت إلى اللغة الإنجليزية، فترجمها سويفت Swift عن ترجمة بوالو، كما ترجمت إلى لغات أخرى. (هناك على الأقل ترجمة إنجليزية واحدة سبقت ترجمة بوالو، إلا أن بوالو هو المسئول عن ذيوع اسم لونجينوس في أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر). نظر بوب إلى لونجينوس باعتباره هو "ذاته السمو العظيم الذي يصوره"، ربما أهم حالة من حالات الرخصة التي تصير قاعدة، باستثناء أن لونجينوس (مثل أرسطو) كان ناقدًا، أي مصدرًا لفرض القواعد المسبقة وليس نموذجًا للشاعر، أو بالأحرى تم النظر إلى لونجينوس باعتباره ناقدًا أو شاعرًا في آن، على الرغم من أنه لم يكن كذلك بنفس المعنى الذي كان به هوراس صاحب كتاب فن الشعر ناقدًا وشاعرًا في آن. فكانت هناك نظرة أحياناً إلى كتاباته، مثل كتابات أفلاطون، على أنها ذات صفات شاعرية أولية، إلا أن هناك معنى خاصاً تم إيضاحه طوال كتاب بوب مقالة في النقد يتم

النظر فيه إلى "القواعد المضبوطة" و "النماذج العظيمة" على أنهما متداخلان أكثر بكثير مما قد يقر به الخطاب النقدي اللاحق:

تلك القواعد التي وضعها القدماء

وتم اكتشافها، ولم يتم اختراعها

هي الطبيعة بعينها رغم كل شيء

إلا أنها الطبيعة وقد طالها التنظيم

إن قصة بوب التي تصور فرجيل Virgil الشاب وهو يزدري "قانون الناقد" ولا ينهل إلا من "ينابيع الطبيعة" قصة دالة هنا؛ لأن فرجيل عندما نضح، على حد قول بوب، و"... عندما فحص كل شيء مر به، وجد أن الطبيعة تطابق شعر هوميروس".

لا يعنى ذلك أن هوميروس أزاح أرسطو Aristotle أو أن الشاعر أزاح الناقد، بل إن فرجيل عندما اتسعت مداركه أدرك أن قواعد الأول ونموذج الآخر متطابقان.

هناك مسافة تصويرية لا بأس بها بين هذه الرؤية والرؤية القائلة بأنه لا يمكن فهم القصيدة إلا بقوانين متولدة من داخلها، كما أن هناك مسافة لا بأس بها بين السمو اللونجيني كما فهمه بوالو أو بوب والسمو الرومانسي كما يتجلى على سبيل المثال عند وردزويرث Wordsworth أو تيرنر Turner. قد تكون الاختلافات في بعض الحالات أقل مما يبدو: توحى استجابة أديسون Addison لجوانب الروعة والجلال في جبال الألب على سبيل المثال بتواصلات مهمة يستحضرها كثير من المدافعين عن الأصول ما قبل الرومانسية. علاوة على ذلك، نهدف إلى الحفاظ على وعي عام بأن الأفكار عن الشعر ذات علاقة غير مباشرة ومراوغة في العادة بالشعر نفسه، وبأن "النظريات الأدبية" تشكل في أزمنة معينة في العادة، خرافات يسعى الشعراء من خلالها إلى إضفاء المعنى على ما يكتبون، وليست مذاهب راسخة ذات نتائج عملية مباشرة وحرفية.

نشهد في هذه الفترة بدايات ما يمكن أن نطلق عليه المهن النقدية *critical careers*، أى أن يكرس المرء حياته كلها للنظر الموسع في المبادئ الأدبية وممارسات الكتاب، ومن الأمثلة على ذلك درايدن Dryden وجونسون Johnson في إنجلترا وفولتير Voltaire وديدرو Diderot وبعض كتاب الموسوعة الفرنسية *Encyclopédistes* الأقل مكانة في فرنسا، ولسينج Lessing في ألمانيا. ولكن ظل النقد في كل هذه الحالات نشاطاً فرعياً، أو على الأقل ثانوياً. رافق الإبداع الأولى أو المساعي الفلسفية الأكثر عمومية، باعتباره مكوناً نشطاً من مكونات الحياة الفكرية، ولكن ليس باعتباره غاية في حد ذاته، ونادراً ما تظهر الفكرة الأرنولدية [نسبة إلى ماثيو أرنولد] *Arnoldian* عن وظيفة النقد والمعنى المرافق لها المتمثل في أهمية دعوة الناقد. واعتمدت ظاهرة المهنة المعتبرة المكرسة في الأساس للنشاط النقدي - مثل مهنة سانت بيف Sainte-Beuve في القرن التاسع عشر، أو مهنة إدموند ويلسون Edmund Wilson، أو ف. ر. ليفيس F.R. Leavis في القرن العشرين - على تطورات في تاريخ الصحافة الفكرية وتدريس الأدب في الجامعات، كما ينتمي لأزمة لاحقة. ووجدت المجالات المتخصصة في عرض الكتب *Reviewing Journals* منذ القرن السابع عشر. وكانت وظيفتها الأولى وظيفة إخبارية في الأساس؛ حيث تتكون من المستخلصات والمقتطفات، وربما تعليق تقييمي وجيز. وبحلول عام ١٧١٤، كانت مجلة تاتلر *Tatler*، وخاصة مجلة سبكتاتور *Spectator*، قد روجتا شكلاً من أشكال مقالة الدوريات تخصص أحياناً لمناقشة كاتب أو نوع أدبي أو حتى عمل فردي (ربما كانت مقالات أديسون Addison عن الفردوس المفقود *Paradise Lost*، أهم مثال على ذلك). وترسخت مناقشة الأعمال الأدبية والقضايا النابعة منها في وسائط دورية عديدة طوال القرن الثامن عشر، ومع ظهور مجلة المراسلة الأدبية *Correspondence littéraire* لجريم Grimm وديدرو Diderot كانت الصحافة النقدية الجادة تسير على درب الاعتراف بها باعتبارها ملمحاً مهماً من ملامح الثقافة الفكرية.

إلا أن عصر مجلات الرأي *Journals of opinion* العظيمة وعرض الكتب *Reviewer* المؤثر كان أمامه لمدة عقود من الزمان قبل حلوله، ولم تبدأ الجامعات في تدريس الآداب المكتوبة باللغات الوطنية تدريجاً منظماً إلا في القرن التاسع عشر، كما أن الناقد الأكاديمي - بمفهوماً الحالي - ظاهرة أحدث. وكان هناك تدريس لآداب أوروبا الحديثة، خاصة في جامعة إدنبره *Edinburgh* وجامعة جلاسجو *Glasgow* بداية من أربعينيات القرن الثامن عشر. وألقى آدم سميث *Adam Smith* محاضرات في "البلاغة والآداب الرفيعة" في جامعة إدنبره عام (١٧٤٨ - ١٧٥١). وحاضر فيما بعد بوصفه أستاذاً للمنطق والبلاغة ثم لفلسفة الأخلاق في جامعة جلاسجو، مؤكداً قيمة الآداب الرفيعة في التشكيل العقلي لجمهوره، ومستوحياً بكثافة "أفضل الروائع الإنجليزية" وإنتاج كتاب إيطاليين وفرنسيين وكذلك كتاب قداماء. وظلت محاضرات سميث دون نشر إلى أن نشرت نسخة منها مستمدة من الملاحظات التي دونها الطلاب في طبعتين نفيستين عامي ١٩٦٣ و ١٩٨٣، وكانت مستمدة من محاضراته التي ألقاها عامي ١٧٦٢ و ١٧٦٣، واستمع هيو بلير *Hugh Blair* إلى هذه المحاضرات عام ١٧٤٨، وربما استعملها بلير في محاضراته التي ألقاها في جامعة إدنبره بداية من شهر ديسمبر عام ١٧٥٩، ثم فيما بعد كأول أستاذ كرسي، *Regius Professor* للبلاغة والآداب الرفيعة في جامعة إدنبره، الذي يصفه برايس *J. c.. Bryce* بأنه "في الواقع أول كرسي للأدب الإنجليزي في العالم" - تم تأسيسه عام ١٧٦٢ اعترافاً بنجاح بلير كمحاضر، وتم نشر محاضرات بلير بعنوان *محاضرات في البلاغة والآداب الرفيعة Lectures on rhetoric and Belles-Lettres*، إلى جانب محاضرات آدم سميث، كاملة عام ١٧٨٣. وهذه المحاضرات، مثل محاضرات سميث، تحتفي بدلالة الكتاب الإنجليزي والأوروبيين المحدثين. ومع ذلك تأخر تبني الجامعات الواسع للدراسات الأدبية الحديثة باعتبارها جزءاً بارزاً من المناهج الدراسية يعود إلى فترة لاحقة.

ولهذه الأسباب وغيرها لم نكرس فصلاً منفصلاً للجوانب الأكاديمية أو الجامعية من النشاط النقدي أو لمهن نقاد أفراد، على الرغم من أننا ندرك جاذبية ولياقة العمل الذي استغرقه العمر كله لدرائدين أو جونسون أو ديرو أو لسينج، إذا نظرنا إلى كل منهم ككيان

كلى فردى. بدا لنا أنه من المثمر أن نرتب هذا المجلد وفقاً لموضوعات النشاط النقدي وأنساقه والمؤثرات الفكرية عليه واهتماماته النظرية العديدة (بما فيها قضايا النوع والأسلوب على وجه الخصوص) وتناوله لكتاب أفراد وأعمال فردية وعلاقته بفروع أخرى من المعرفة والبحث وينقد الفنون الأخرى ووسائط نشره.

إن هدف هذا المجلد، والموسوعة ككل، هدف إخبارى وليس جدلياً. ولكنه ليس تاريخاً، بل إنه وصف تاريخى للقضايا والمناظرات. ودعونا المساهمين فى كتابة هذا المجلد، عندما كان ذلك مناسباً، إلى الالتحام بهذه القضايا، وكذلك كتابة تقرير عنها. وبالنسبة للقضايا الخلافية، لم نشجع المساهمين على تبني حياد زائف، بل شجعناهم على تحرى الدقة فى الشرح الأمين لوجهات النظر البديلة.

مقدمة : النقد والتراث

تأليف : دوجلاس لين باتي

(١)

تأسيس النقد في القرن الثامن عشر

دوجلاس لين باتي Douglas Lane Patey

(١)

من الملاحظ أن عدد النقاد الذي ظهر في أوروبا في أواخر القرن السابع عشر فصاعدًا لم تشهده أوروبا من قبل. "كانت إنجلترا خالية من النقاد قبل ذلك بقليل مثلما كانت خالية من الذناب"، هكذا كتب توماس رايمر Thomas Rymer في تقديمه لكتاب رايان Rayin (١٦٧٤) - وهو الكتاب الذي أشاع الكلمة في إنجلترا - على الرغم من أن "الأمم المجاورة لنا سبقتنا في ذلك". فلقد دخلت كلمة "النقد" إلى اللغات المحلية عن طريق اللغة اللاتينية حوالي عام ١٦٠٠، ظهرت في فرنسا أولاً ثم في إنجلترا؛ حيث كان درايدن أول من استخدمها، ووصلت إلى ألمانيا حوالي عام ١٧٠٠، ولكن بحلول عام ١٧٨١ أصبح لدينا دليل على هذه الكلمة في الجزء الأول من كتاب كانط Kant نقد الحكم كذلك على الاتساع غير العادي لمعنى كلمة "نقد" في تلك الفترة. "عصرنا عصر النقد Kritik بكل معاني الكلمة، ويجب أن يخضع كل شيء له" (١)

ورث القرن الثامن عشر عن القرن السابع عشر معنى أوليًا لكلمة "نقد" بأنه مجال من أنشطة تشمل النحو والبلاغة والتاريخ والجغرافيا، وكذلك دراسات مستحدثة مثل "علم المخطوطات القديمة" Palaeography، أي كل معرفة قائمة على تحقيق النصوص سعي

Rymer, Works; Kant, Schriften III. Cf. J. G. Buhle in 1790

(١)

يستحق عصرنا أن نقر بأنه العصر الذي فحص وفسر وأثار على نحو نقدي أكثر من العصور السابقة، لذلك أطلق البعض على عصرنا اسم "العصر النقدي"، ويقدم ويليك تأريخات عامة لمصطلح "النقد" ومصطلح "النقد" في مقالته "النقد الأدبي" و"مصطلح النقد الأدبي ومفهومه" في كتابه مفاهيم نقدية (Critica Concepts).

إليها أصحاب الحركة الإنسانية في عصر النهضة Renaissance humanists، وكما يقول بيل Bayle، بدأ "حكم النقد" بإحياء الآداب. وهكذا كان يعرف المصطلح منذ عهد بيكون Bacon حتى كتاب فن النقد *Ars Critica* لجان لوكرك Le Clerc (نشر لأول مرة عام ١٦٩٧، وأعيدت طباعته عدة مرات بعد ذلك)^(١). وبهذا المعنى ندرك أن "النقد" مرادف لـ "النحو" و"فقه اللغة" و"سعة الاطلاع" وحتى "الأدب"، وما زال له هذا المعنى على سبيل المثال في مدخل كلمة "نقد" في دائرة المعارف الفرنسية، ويعرف جونسون Johnson - في قاموسه لعام ١٧٥٥ - مصطلح "فقه اللغة" بأنه "نقد، معرفة نحوية"، وقام كتاب القرن الثامن عشر بتفقيح هذا التعريف وتوسيعه فصارت الأمور النصية الخالصة تقع في إطار "النقد القولي" Verbal Criticism، الذي استكر ألكسندر بوب تضيق نطاقه استكاراً مدوياً. وكما يقول يوهان كرسstof جوتشد Johann Christoph Gottsched في كتابه مقالة في نقد الشعر *Versuch einer Critischen Dichtkunst*: "على مدى السنوات العديدة الماضية، صارت ممارسة النقد أكثر شيوعاً في ألمانيا من أي وقت مضى"، وهكذا صار المفهوم الحقيقي للنقد أكثر ألفة. والآن، حتى الشباب يعرفون أن الناقد أو حكم الفن لا يتناول الكلمات فحسب، بل يتناول الأفكار كذلك، لا المقاطع والحروف فحسب بل وكذلك القواعد التي تشكل

Bayle, Dictionary, s.v. "Aconte" note D

(٢)

يساوي بيل هنا بين "النقد" و"فقه اللغة". ظهر مصطلح "علم المخطوطات القديمة" Palaeography أول ما ظهر في كتاب برنار دومونتفوكون Bernard de Montfaucon بعنوان علم المخطوطات الإغريقية القديمة Palaeography Graeca (١٧٠٨). طبع كتاب لوكرك فن النقد، الذي كان جيبون Gibbon مازال يحتفي به في كتابه مقالة في دراسة الأدب *Essay on the study of Literature* عام ١٧٦١، عدة طبعات مزيدة ومنقحة في أعوام ١٦٩٨، ١٧٠٠، ١٧١٢، وتواصلت طبعاته المعادة بعد موت لوكرك (١٧٣٦). ويتناول في الأساس نفس مجال البحث "النقد" الذي تناوله ليكون بالتفصيل في كتابه إلقاء المعرفة (١٦٠٥): " (١) فيما يخص التصحيح الحقيقي للمؤلفين وتحقيق أعمالهم، (٢) فيما يخص عرض وتفسير أعمال المؤلفين، (٣) فيما يخص الأزمنة التي تمنا في حالات عديدة بضوء جديد نسترشد على هديه بالتأويلات الحقيقية، (٤) فيما يخص قدرا من الانتقاد الموجز لأعمال المؤلفين والحكم عليها، و (٥) فيما يخص التركيب النحوي للدراسات وتنظيمها".

أساس الفنون في مجملها والأعمال الفنية. ولقد اتضح بالفعل أن مثل هذا الناقد لابد أن يكون فيلسوفاً ويفوق فهمه فقهاء اللغة العاديين^(٣)

صار "النقد" يشتمل على البحث الاجتماعي والسياسي، أي تطبيق العقل على أي مجال من مجالات المعرفة (كما في "الفلسفة النقدية" عند كانط) - أي ما نعنيه بوجه عام بعبارة "نقد عصر التنوير" Enlightenment Critique. وهكذا بحلول عام ١٧٦٥، كان بإمكان فولتير أن يحتفى بالنقد على أنه ربة عاشرة من ربوات الفنون، قائمة لتخلص العالم من اللاعقل، فيكتب في دائرة المعارف الفرنسية: "لم يعد النقد يقتصر على اليونان والرومان الأموات، بل يقترن بفلسفة معافاة ليقضى على كل التحاملات المصطب بها المجتمع"^(٤)، ويستطرد تعليق كانط المماثل عام ١٧٨١ لا "الدين من خلال قداسته" ولا "التشريع من خلال مهابته" يمكنهما أن "يستثنيا نفسيهما منه".

بدأ توسيع المصطلح ليشمل هذه المجالات في القرن السابع عشر الدراسات النصية للكتاب المقدس، مثل دراسة لويس كابل Louis Cappel بعنوان النقد المقدس *Critica Sacra* (١٦٥٠) ودراسة ريشار سيمون Richard Simon بعنوان تاريخ نقدي للعهد القديم *Histoire Critique du Vieux Testament* (١٦٧٨). اشتمل النقد دائماً على "حكم" Judgement ، ولكن هذه الممارسات في أحكام الفقه لغوياً أزعجت الأصوليين كثيراً لدرجة أنهم هاجموا "النقد" باعتباره منافياً للدين (وعام متأخر مثل عام ١٧١١ اضطر بوب إلى توضيح أن كتابه مقالة في النقد لن يهتم بمثل أمور الحكم هذه). يورد المعنى الجديد لكلمة نقد في قاموس بيل Bayle بعنوان قاموس تاريخي ونقدي *Dictionnaire historique et critique* (١٦٩٥) حيث يعرف الناقد بأنه الشخص الذي "يظهر ما يمكن أن يقال في صالح الكتاب وضدهم، فهو يتخذ قناع المدعى والمدعى عليه في آن واحد"، وبالرغم من أن "النقد" كان دائماً يوحى بدرجة من التنديد الساخر، اهتم بيل وفولتير ، نتيجة لهذا المعنى

Preface to 2nd (1737) edn, n.p.

Voltaire, *Oeuvres*, XX; *Encyclopedie*, s.v. "Gens de lettres".

(٣)

(٤)

الجديد، بتمييز "النقد" Critique عن "الهجاء" Satire و"القذف" Libel^(٥). يمزج ريتشارد ألفز Richard Alves بين كل معاني المصطلح عندما يقول في كتابه مقالات قصيرة عن تاريخ الأدب *Sketches of a History of Literature* (١٧٩٤) إنه بعد موت بوب دخلت "اللغة الإنجليزية" في "عصرها الرابع"، وهو "عصر النقد" الذي يتميز بـ "دراسة النقد والفلسفة وقواعد الإنشاء الجيد". بالطبع ينصب اهتمامنا الأساسي هنا على المعنى الثالث الذي يحدده ألفز لكلمة النقد، إلا أنه في تلك الفترة كان من المستحيل التمييز بين المعاني العديدة للمصطلح، ويرجع ذلك بوجه خاص إلى الوظائف "الأيدولوجية" الكبرى للنقد في تلك الفترة: فكان النقد، مثل الأدب، منبراً لمناقشة مجموعة كبيرة من القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية؛ حيث إن النقاد سعوا من خلال تهذيب الذوق لأن يخلقوا رأياً شعبياً مهنياً في كل تلك المجالات (خاصة في البلدان التي ظلت فيها الرقابة على أشكال التعليق الأكثر مباشرة، قوية)^(٦).

طرح نصوص القرن الثامن عشر بشكل ملح سؤالاً أساسياً، لم يطرح من قبل بمثل هذا التعمد وطرح بشكل مختلف فيما بعد: ما مؤهلات الناقد؟ ويرجع ذلك في أحد جوانبه إلى أن كثيرين تطلعوا لأن يحظوا بلقب ناقد (وفي النهاية فعلوا ذلك من خلال النشر)، كما يرجع أيضاً إلى تصور تلك الفترة للنقد ذاته، وخصص أديسون وجونسون ودوبو Du Bos وفولتير، وجوتشد وشيلر Schiller صفحات للقضية المهمة الخاصة بإثبات هوية الذات وتعريفها. وهكذا يسأل هيوم Hume في مقالته عن معيار الذوق (١٧٥٧): "ولكن أين يمكننا أن نجد أمثال هؤلاء النقاد؟ أي علامات تميزهم؟ كيف نميزهم عن المدعين؟" ونتيجة لبلاغة الفورية rhetoric of immediacy عند هيوم، كانت صياغاته صدى في الواقع لكتاب ألكسندر بوب

(٥) Pope, *Essay on Criticism*, II (on those "Monsters", the irreligious "Criticks" of the Restoration); Bayle, s.v. "Archelaus" s. v. "Caius"; Voltaire, *Oeuvres*, VIII.

(٦) كان راينارت كوزليك Reinhart Koselleck رائد هذه الطريقة في التحليل التي تؤكد على دور النقد في خلق "مجال شعبي" للخطاب السياسي في كتابه *النقد والأزمة Critique and Crisis* (١٩٥٩)، كما كان يورجن هابرماس Jurgen Habermas رائداً أيضاً في كتابه *التحول البنيوي للمجال العام* (١٩٦٢) *The Structural Transformation of the Public Sphere*

مقالة في النقد (١٧١١)؛ إذ إن بوب أورد نموذجاً أساسياً في تلك المقالة (٧). طوال القرن الثامن عشر كان النقاد "الحقيقيون" يرشدون الجمهور في التعرف على "المبدعين"، على سبيل المثال في تلك السلسلة من الصور الشخصية الهجائية المؤلفة من أجزاء للنقاد "المزيفين" بداية من السير تيموذي تيتل Sir Timothy Tittle عند أديسون ومروراً بمارتينوس سكريبليروس Martinus Scriblerus حتى ديك مينم Dick Minim عند جونسون (٨). كيف أصبحت مؤهلات الناقد سؤالاً محورياً؟ تنوعت الإجابات على هذا السؤال - في توازنها المتنوعة بين الفراغ والعمل، الرفقة المهذبة والعداوة، معرفة ما يكفي والجهل بالكثير، الموهبة الطبيعية وما أسماه العصر "الثقافة" - كل ذلك يمكن أن يشكل تاريخاً للنقد في القرن الثامن عشر، أو على الأقل تاريخاً للإجابة على السؤال: ما معنى أن يكون المرء ناقداً في القرن الثامن عشر؟

صار السؤال عن كيفية كتابة تاريخ النقد ذاته مسألة حولها خلاف كبير، وكان نقد القرن الثامن عشر بمثابة أرض المعركة الأساسية لهذا الخلاف. بدأت التواريخ الأكاديمية التفصيلية للنقد في الظهور في أواخر القرن التاسع عشر، مع عصر الدوريات المتخصصة عندما صار النقد مسألة أكاديمية بالمعنى الحديث. ويقف وراء الجدل الحديث بطريقة بالغة التأثير كتاب جورج سانسبري George Saintsbury بعنوان تاريخ النقد والذوق الأدبي في أوروبا *History of Criticism and Literary Taste in Europe* (١٩٠٠ - ١٩٠٤)، تم اقتطاع مقتطفات منه وطبعها بعنوان تاريخ النقد الإنجليزي *History of English Criticism* (١٩١١). كان المؤلف وأتباعه (مثل ج.و.هـ. أدكنز J. W. H. Adkins) هم الذين سعى الكتاب الأقرب عهداً وأبرزهم رينيه ويليك René Wellek في كتابه نشأة التاريخ الأدبي الإنجليزي *Rise of English Literary History* (١٩٤١) وتاريخ النقد

(٧) Hume, *Works*; Cf. Pope, *Essay on Criticism*, II ("But where's the Man?").

(٨) Addison, *Tatler* (1710; Cf. Steele, *Guardian* (1713); Pope et al., *Memoirs of Martinus Scriblerus*; Johnson, *Idler* (1759).

ذهب جيمس باسكرك James Basker منذ عهد قريب إلى أن توبياس سمولت Tobias Smollett هو الأصل الذي استمد منه جونسون شخصية ديك مينم (Smollett, ch.2).

الحديث *History of Modern Criticism* (١٩٥٥ - ١٩٩٢) - سعى هؤلاء الكتاب لأن يحلوا محلهم (على الرغم من أن ويليك عند كتابة كتابه الثانى يش من إمكان كتابة تاريخ للنقد)^(٩). ومنذ تلك المحاولات الأولى للتقريب والمراجعة، دخل القرن الثامن عشر تماماً فى بؤرة الجدل: عندما اقترح ر. س. كرين R.S. Crane أن يستبدل بتراث سانسبرى نوعاً من التاريخ أكثر كفاءة فى مقالة بعنوان عن كتابة تاريخ النقد فى إنجلترا ١٦٥٠-١٨٠٠. كتب بيتر هوندال Peter Hohendahl مقالاً بعنوان مقدمة فى تاريخ النقد الأدبى تبدأ بسانسبرى وفهمنا للقرن الثامن عشر، واقترح رالف كون Ralph Cohen إعادة النظر فى تاريخ النقد فى مقالة بعنوان بعض الأفكار عن قضايا التغير الأدبى ١٧٥٠-١٨٠٠. إن برامج إعادة صياغة تاريخ النقد الأدبى كثيرة للغاية، وتقدمت بطريقة جد سريعة لدرجة أنه فى هذه اللحظة، كما يلاحظ هوندال، "لا يوجد أكثر من مجرد بدايات لتاريخ تأسيس النقد"، الأمر الذى يوحى بأنه بالنسبة للعصر الحالى، لابد أن تشكل المجلدات التى اشترك العديد من الكتاب فى كتابتها من الموسوعة الحالية - تاريخ كمبريدج للنقد الأدبى - مجالاً لصياغة تاريخ كاف جديد للنقد.

احتل النقد فى القرن الثامن عشر مكاناً محورياً فى هذا الجدل؛ لأن القضايا الأولى التى يجب على المؤرخ أن يواجهها، على حد تفسير كون، كانت قضايا الاستمرارية والتغير (الابتكار والتنويع)^(١٠)، ولأن معايير التشكيل الرومانسى للتغير الأدبى باعتباره انقطاعاً ثورياً، فى بيانات مثل مقدمة وردزورث لمجموعته حكايات شعبية *Lyrical Ballads* (١٨٠٠)، فى المعايير التى حكمت بوجه أوبآخر تاريخ النقد منذ ذلك الوقت حتى اليوم. واعتمدت طريقة كتابة النقد فى أى فترة، إلى حد كبير، على فهم المؤرخ لكيفية تطور النقد من القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر، بينما تم تأويل هذا التطور ذاته (وبالتالى القرن الثامن عشر الذى بدأ منه) وفقاً لتفسير الرومانسية لطبيعتها الخاصة وأصولها.

(٩) تحسر ويليك فى مقاله سقوط التاريخ الأدبى (١٩٧٠) ناعياً: فشلت محاولات كتابة تاريخ تطورى. أنا نفسى فشلت فى كتابى تاريخ النقد الحديث فى أن أفسر خطة مقنعة للتطور.... كروتشه Croce وكير Ker على صواب. لا يوجد تقدم أو تطور أو تاريخ للفن".

(١٠) Cohen "Innovation and variation" and "Some Thoughts".

أولاً وقبل كل شيء، هناك القضية المتمثلة في اتخاذ مصطلح "الأدب" (ومجموعة كبيرة من الألفاظ المرتبطة به) معناه الحديث، الأمر الذي يجعل سؤال ناقد القرن الثامن عشر عن إثبات هوية الذات مقنعاً تماماً، كما يجعل الاهتمام التاريخي بقضايا الاستمرارية والتغير ملحقاً على نحو خاص. قلما نجد عبارة "النقد الأدبي" في أية كتابة كتبت في القرن الثامن عشر: وتوحي هذه العبارة من عدة زوايا بإعادة ترتيب المجالات المعرفية disciplines والمؤسسات التي بدأت لتوها. وظل مصطلح "الأدب" يعنى في الأساس كما عرفه جونسون في قاموسه (١٧٥٥): "المعرفة والمهارة في الأدب" - أى سعة الاطلاع فى أى مجال كان، وأعيدت بالتدريج صياغة (وقصر) المفهوم على معناه الحديث أى "الفن" الأدبي أو الأدب "التخيلي" (الأدب بوصفه جمالياً في هدفه وأثره في الأساس: قصائد، روايات، مسرحيات)، أى أن عملية إعادة تعريف تحدث في سياق إعادة تصورات أكبر لمثل هذه الفئات والمصطلحات مثل "الفن"، "العلم"، العلوم الإنسانية، وهي قائمة لم تكتمل إلا في القرن التاسع عشر. ومن هنا لم نسمع طوال القرن الثامن عشر حتى في أخرياته عن أية "مؤسسة نصوص" أدبية معتمدة Literary canons أو أى نقد أدبي محدد^(١١).

أضف إلى ذلك أنه طوال معظم هذه الفترة ظل "الأدب" يحمل في الأساس معنى نشطا يتمثل في التعلم نتيجة القراءة، وفي المعارف البشرية المكتسبة يتم اكتسابها من خلال محاولة التفكير، كما كان معناه عندما أشار جونسون في كتابه حياة ملتون (١٧٧٩) إلى والد الشاعر [ملتون] باعتباره رجلاً "ذا ملكة أكبر من الأدب العام"، أو كما كان معناه في وقت لاحق

Patey, "The Canon", and Gossman, "Literature".

(١١)

في فرنسا في بداية القرن الثامن عشر كانت الآداب الرفيعة Belles lettres، كما عرفها ريشليه Richelet في القاموس Dictionnaire عام ١٦٨٠، مازالت تعنى "معرفة الخطباء والشعراء والمؤرخين"، كان دلمبير d'Alembert من أوائل من اختزلوا هذا المصطلح عن وعى في "الخطابة" و"الشعر"، بالرغم من أنه مازال يعرفه بأنه "معرفة" كل ذلك (Éncyclopédie, s.v. "Érudition").

مثل عام ١٨٤٠ في عنوان كتاب جون بذرام - John Petherham مقالات قصيرة عن تقدم الأدب الأنجلوسكسوني وحالته الراهنة في إنجلترا *Sketches of the Progress and Present State of Anglo-Saxon Literature in England* حيث تعنى كلمة "الأدب" ما يمكننا أن نطلق عليه دراسة الأدب (بكل أصنافه). (في بريطانيا كانت الصفة "أدبي" Literarg مقصورة على مناقشة حروف الأبجدية حتى منتصف القرن الثامن عشر، ولم تكتسب معنى أوسع إلا بعد منتصف القرن، كما هو معناها على سبيل المثال في عنوان المجلة الأدبية *Literary Magazine* أو يونيفرسال ريفيو [الدورية العامة لعروض الكتب] *Universal Review* تأسست عام ١٧٥٦، ولم تظهر الكلمة في قاموس جونسون، على الرغم من أن جونسون بدأ في استخدامها، وربما كان واحدا من أكبر مروجيها). أظهر باتريك بارنيدر Patrick Parrinder، كيف تشكل إعادة صياغة ما هو "أدبي" جزءا من ذلك التحول الأكبر في القرن الثامن عشر بحيث أصبح الأدب (في سياق سوق جديدة للمؤلفين) "أعمال" الأدب ويكتسب "معناه المؤسسي السلبي، ليدل على مجموعة من الأعمال الموجودة بالفعل"، ويمكننا كذلك أن نرجع هذا التغير إلى تصور تلك الفترة للنقد باعتباره متمركزا على الاستجابة للنزق، وهنا نجد أن "الأدب" بمعناه السلبي "انعكاس لموقف المستهلك، وليس لموقف منتج الأدب" (مؤلفون Authors).

يدرك الباحثون أن المعايير الرومانسية حكمت تاريخ النقد في القرن الثامن عشر، ولا يقتصر السبب على أننا لم نهتم بالمعاني المتغيرة للألفاظ (أو بأسباب مثل هذا التغير). فعلى مستوى أكبر بكثير، أدى قبول المذاهب الرومانسية في الأدب والتغير باعتباره مذاهب معيارية إلى إنتاج تاريخات غائية teleological histories للنقد تصاغ في شكل قصص للظهور التدريجي للفئات والمؤسسات (الرومانسية) الحديثة (وهي فئات ومؤسسات تم إعاقتها أو عرقلتها بدرجة أو بأخرى في نفس القرن قبل ذلك) - هذا القبول أنتج، على حد قول كليفورد سيسكن Clifford Siskin في أطروحاته تاريخية الخطاب الرومانسي *Historicity of Romantic Discourse*، تاريخات رومانسية للنقد، بداية من سانسبري ومرورا بأعمال

إرنست كاسيرر Ernest Cassirer و م. هـ. أبرامز M. H. Abrams وحتى و. ج. بيت W. J. Bate وجيمس إنجل^(١٢) James Engell. وعند المؤرخين الناطقين بالإنجليزية على وجه الخصوص، أفلتت الفئات الرومانسية من المساعلة، ولذلك واصلت ثنائيات مثل "الأصالة" و"المحاكاة"، أو حتى "العضوى" و"الآلى" تنظيم نصوص التاريخ، الأمر الذى أدى إلى إخفاء الاستمرارية والتغيرات المهمة عنا. وهكذا يفشل المؤرخون الذين يتصورون المحاكاة على نحو رومانسى بأنها مجرد فنلكة شكلية ونوعية - يفشلون فى إدراك أن المحاكاة الأوغسطية كانت طريقة من طرائق النقل الثقافى الذى اشتمل على تصحيح المحاكاة من داخلها: وبهذه الطريقة، كما يقول جوزيف تراب Joseph Trapp، يقوم الشعر بـ"إنتاج أصائل originals جديدة من خلال المحاكاة المفعمة بالحياة": وكما يفسر جوكور Jaucourt فى دائرة المعارف الفرنسية *Encyclopédie*: "المحاكاة الجيدة إبداع متواصل"^(١٣). يبجل درايدن وبوب المحاكاة لأنهما يدركان فاعلية الأصالة فى الأدب والوضع الذى نطلق عليه اليوم اسم "التناص" intertextuality: أن محاكاة الطبيعة من خلال محاكاة أعمال هوميروس تتضمن انتقاء وإعادة دمج عناصر الأعمال السابقة، الأمر الذى يؤدى إلى تصحيح فهمنا للطبيعة وتنمية المحاكاة الأدبية، أى خلقها من جديد من خلال التغيير. ربما قال جونسون "لا يمكن لأحد أن يكون عظيماً من خلال المحاكاة"، ولكنه فهم فى الوقت نفسه - كما فى ملاحظاته حول ستيرن Sterne - أنه لا يمكن لأحد أن يصير عظيماً بدون المحاكاة^(١٤).

بالمثل، تخفى نصوص التاريخ التى تقرأ التصورات الرومانسية للعضوى والآلى بالنظر للوراء إلى القرن الثامن عشر تخفى عنا الحقيقة الماثلة فى أن كتاب القرن الثامن عشر يشبهون الأعمال الأدبية الناجحة بالكائنات الحية، إلا أن هذه النصوص تفعل ذلك فى سياق تصوراتها الخاصة للكائن العضوى Organism (وهى تصورات تسبق تلك التصورات التى تحكم تقوية وتسمية "علم الأحياء" فى حوالى عام ١٨٠٠). بالنسبة لمعظم كتاب القرن

^(١٢) Robert Griffin's Critique of Romantic Constructions of the transition from "Classic" to "Romantic" in Wordsworth's *Pope*.

^(١٣) Trapp, *Lectures*; *Encyclopedie*, s.v. "Imitation". Weinbrot, "Emulation"; Weinsheimer, *Imitation*; and Morrison, *Mimetic Tradition*, chs. 12 - 13.

^(١٤) *Rambler* 154 (1751); Boswell, *Life*, II.

الثامن عشر، كان الكائن العضوى أولاً وقبل كل شيء "نظاماً" System، و"بما أن كل نظام يتضمن التراتب" Subordination (على حد قول سوم جننز Soame Jenyns في عبارته المفيدة)، فإن مستويات تنظيمه علاقتها ببعضها البعض وتوحيدها مع بعضها البعض مثل علاقة الروح بالجسد: المستويات العليا عبارة عن الأسباب الشكلية للمستويات الدنيا، التي "تعبّر" عنها المستويات الدنيا بدورها (كما يتم التعبير عن الأفكار من خلال ملامح الوجه على سبيل المثال). وكذلك الأمر في العمل الأدبي الذي يصير تنظيمه هنا صورة أوغسطية للتراتب الأرسطي للدرس الأخلاقي والحكمة والشخصيات والعواطف واللغة - وهي الفئات التي تناولت أجيال النقاد من خلالها أعمالاً محددة (وهي تراتب منطقي بالمعنى الذي يتبادر إلى ذهن القراء، أي كل ما يعتقد الناقد أنه النظام الزمني أو النفسي للتأليف). وبهيمن هذا النموذج للعمل الأدبي على النقاد بداية من هوبز Hobbes، الذي يتحدث في "رده" على دفنانت Davenant (١٦٥٠) عن "الجسد والروح" في القصيدة، حتى جيمس هاريس James Harris الذي كتب عام ١٧٥٢. إن "كل عمل شرعى لابد أن يكون واحداً، مثل النباتي أو الحيواني، وحتى يكون واحداً مثلهما، لابد أن يكون كلاً، مكوناً من أجزاء، لا زيادة فيه ولا نقصان" (١٥).

في العمل الأدبي بهذه الصورة - كما يتصوره بوب على سبيل المثال في كتابه مقالة في النقد، تعد القراءة حركة من المستويات الدنيا إلى المستويات العليا (وبالتالي تضم الأجزاء في كل). فحتى تكون القراءة والعمل ناجحين لابد أن تكون العلاقات بين المستويات - أي علاقات الشكل بالمعنى - علاقات كافية للتعبير expression، وهو المصطلح الذي يستخدمه بوب وآخرون مراراً (ويرتبط في الغالب الأعم بالشعرية اللاحقة). وحتى يتم التعبير لينتقل القارئ من الشكل إلى المعنى المقصود على أي مستوى في العمل الأدبي، لابد أن تكون الخيارات الشكلية ملائمة وطبيعية. وكما يقول درايدن في مقدمة ألبون والبانوس Albion and Albanus (١٦٨٥): "لياقة الأفكار هي الخيال الذي ينبع من الموضوع بصورة طبيعية، ولياقة الكلمات هي إلباس تلك الأفكار بمثل هذه التعبيرات الملائمة لها بصورة

طبيعية، ومن هذين النوعين من اللياقة، إذا تم أداؤهما بصورة حصيفة، تتبع متعة الشعر" (المقالات، الجزء الثاني). وبهذه الطريقة - بالنسبة لهذا التصور التراتبي، الأوغسطيني للعضوية الأدبية وما يترتب عليها من تفسير للتأويل - نجد أن أحد المعاني الأساسية لهذين المصطلحين الأدبيين النقيدين اللذين خضعا لمناقشة مستفيضة في القرن الثامن عشر وهما "الطبيعة" و"اللياقة" decorum - هذا المعنى هو القدرة على كفاءة التعبير. وبالطبع يقدم هذا النموذج مصادرة على المطلوب من وراء الأسئلة، وهي أسئلة مهمة حول علاقة التاريخ بالطبيعة البشرية وبالتالي بالتغيرات في الاستجابة الأدبية، ولكن بالنسبة لأصحاب هذا النموذج كان "الأسلوب الطبيعي" أسلوباً "لائماً لموضوعه"، وكانت "قواعد الفن" - التي تم تصورهما على أنها صياغات للعلاقات الناجحة بين الوسيلة والغاية، والشكل والمعنى - تجسيداً للحكم النقدي، فكلها محاولات لوصف علاقات الشكل بالمعنى، تلك العلاقات التي وجدها الحكم النقدي ذات قدرة تعبيرية وبالتالي ملائمة. وأخيراً بالنسبة لمؤرخي النقد المحدثين، يكشف فهم تلك المعايير للشكل والتأويل الأدبيين عن أن القرن الثامن عشر (ربما مثل كل الفترات) كانت لديه نظرياته الخاصة عن الوحدة "العضوية" التي كانت مختلفة عن الوحدة الرومانسية وإن لم تنقطع عنها تماماً.

مازلنا في حاجة إلى تاريخ يسعى لفهم النقد في القرن الثامن عشر على ضوء معطياته الخاصة، ولكن لا بد من الإقرار بالمثل أن كل التأريخ الحديث مكتوب من وجهة نظر المؤرخ واهتماماته، فكل تأريخ يعد في أحد معانيه سلسلة نسب لكتابه، أي تأريخاً لأنفسنا. ومثل هذا التأمل يقدم لنا سبباً آخر في أن القرن الثامن عشر يمثل أكبر موقع للصراع في المحاولات الحديثة؛ لإعادة صياغة تاريخ النقد. فمعظم المؤرخين وهم ينظرون للوراء من أفضلية مكاتبهم في الكليات والجامعات، وجدوا أن نقد القرن الثامن عشر يحتل مكانة الحدائث في سلسلة نسب المعاصرة Genealogy of Modernity، فهنا، كما نقرأ، يظهر النقد "الحديث" - النقد بمعناه "الجامعي"، "المتخصص"، "المهني"، "المنهجي" أو "المستقل" الحديث. (وهكذا، إذا ضربنا مثلاً بسيطاً، نجد أن سكوت إلدج Scott Elledge يدرج في مجموعة المقالات التي جمعها بعنوان مقالات نقدية من القرن الثامن عشر - Eighteenth-

Praelectiones Poeticae، مقالة محاضرات شعرية *Century Critical Essays* (١٧١١ - ١٧١٩) لجوزيف تراب الذي يعدّه "شاعرا مملا وناقدا غير أصيل" لأنه كان أول أستاذ جامعي للشعر في أكسفورد، أي "أول ناقد أكاديمي محترف". إلا أن المؤرخين الذين ينشدون - حسب قولهم - أصول الحداثة يختلفون: هل ظهر النقد "الحديث" في أواخر القرن السابع عشر (مع عصر التنوير نفسه) أم أثناء القرن الثامن عشر (مع الترتيبات المؤسسية الجديدة مثل التأليف authorship كمهنة يدفع لها أجر، والدوريات باعتبارها منابر للنقد، والمناصب الجامعية في الميادين الأدبية)، أم بعد القرن الثامن عشر، ونتيجة للتطورات التي حدثت فيه مثل (ابتداع "علم الجمال" أو انهيار "المجال العام" في القرن الثامن عشر للخطاب الاجتماعي بما فيه من خطاب نقدي)؟!!

من الملاحظ أن التقاليد القومية المتنوعة أدت هنا إلى تعقيد مهمة المؤرخ، ولا يقتصر ذلك على مسائل ضبط التواريخ (نسب مختلفة من التغيير في بلدان مختلفة). فالتقاليد القومية تختلف اختلافاً أعظم من ذلك بكثير، فكما يجادل جولدسميث في كتابه بحث في الحالة الراهنة للمعرفة الرفيعة في أوروبا *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe* (١٧٥٩)، في فصل بعنوان "المعرفة الرفيعة لإنجلترا وفرنسا التي تفوق المقارنة": "إذا كان النقد لازماً بأي حال من الأحوال لتطوير الاهتمام بالمعرفة، لا بد أن تستمد قواعده من وسط الجماعة، ثم يتم تكييفها على روح الدولة ومزاجها التي يحاول النقد أن يهذبها" (الأعمال الكاملة، المجلد الأول). لقد خطونا أول خطوة فقط نحو، على سبيل المثال، فهم البواعث والآثار السياسية المختلفة لما كان في بريطانيا القرن الثامن عشر خطاباً لـ "النوق" الذي كان في بريطانيا بمثابة رؤية للمجتمع المدني، ولما كان في الدولة الألمانية "علم جمال" aesthetics ، وكان فيها بمثابة رؤية مختلفة تماماً للدولة على حد قول هوارد كيجيل Howard Caygill في كتابه فن الحكم *Art of Judgement*. فيما تبقى من هذه المقدمة سنفحص لحظتين من التحول في تصورات النقد والناقد: الأولى في السنوات الأولى من القرن الثامن عشر؛ حيث تنقلنا هذه السنوات من جون دنيس John Dennis إلى أديسون وبوب، والثانية في السنوات التي تلت منتصف القرن، وهي فترة جولدسميث

وجونسون. وقع التحول في الحالتين في بريطانيا أولاً، إلا أننا يمكننا أن نجد نظائر لهما في فرنسا وألمانيا. في التحول الأول، اختفى النقد الأقدم والأكثر تمركزاً في البلاط والأكثر عقلانية، وأفسح المجال - نتيجة لضغط نظرية جديدة حسية في الذوق (طورها جوزيف أديسون والأب دوبو) - لبحث تجريبي ذي أساس أعرض، وهو بحث قام - نظراً لأنه وصف الناقد من خلال "الذوق"، وهو إحساس موجود على وجه الإمكان عند الجميع - بتوسيع "جمهور" الأدب ليتجاوز مجالات الدراسة الأكاديمية والبلاط ليشمل ما أسماه أديسون في مجلة "سبكتاتور" *Spectator* (عدد ٩٢) "الحضر" Town وأسماء دوبو في كتابه تأملات نقدية *Réflexions Critiques* (١٧١٩) "جمهور الأرض في ردهة المسرح" Parterre. وفي التحول الثاني، تقلص "الجمهور" النقدي مرة أخرى، تحت ضغوط مثل التزايد المفاجئ في المطبوعات الجديدة وما ترتب عليه من تمييز أكثر دقة وحدّة بين الأدب "الرفيع" والأدب "الوضيع"، وصارت مؤهلات الناقد مرة أخرى مقصورة بصرامة بمثل الطريقة القديمة، فكان على الناقد أن يكون مرة أخرى إما علامة أوعضواً في شبه أرستقراطية جديدة لـ "الذوق الرفيع".

- ب -

ما معنى أن يكون المرء ناقدًا في القرن الثامن عشر؟ في بريطانيا تم الترحيب بجون دنيس ترحيباً كبيراً في العقد الأول من القرن باعتباره "أعظم ناقد في ذلك العصر" على حد قول جيلز يعقوب Giles Jacob، وفي كتاب مجهول المؤلف نشر عام ١٧٠٤ بعنوان اختبار المهارة *The Tryal of Skill* أطلق عليه لقب "الناقد" والتصق به اللقب. ولكن دنيس، مثل معظم كتاب عصره، اهتم بمجال واسع من الموضوعات والأنواع الأدبية، فكتب كتيبات وأطروحات عن أمور تاريخية وسياسية ودينية وبحرية، وكتب كذلك مسرحيات وقصائد وترجمات وأعمالاً نقدية، إلا أنه لم يستطع أن يعيش على إيرادات ما ينشره، بل اعتمد في كسب قوته على أنواع متكررة من الرعاية (رعاية مجموعة واسعة من الأفراد له، بداية من أنداده حتى زملائه الكتاب)، وعلى وظيفة صغيرة براتب من غير عمل في الجمر (بما يساوي ٥٢ جنيهًا إسترلينياً في السنة). عام ١٧٠٢، قدم أول قائمة في القرن الثامن عشر

لمؤهلات الناقد، في خطاب إلى جورج جرانييل George Granville ، ونشر بعنوان تفسير كبير للذوق في الشعر، وأسباب انحطاطه.

أعتقد يا سيد أن ذلك لا يمكن الشك فيه؛ فللحكم على أي نوع من الكتابة، لابد حضور هذه المواهب بدرجة أو بأخرى، حيث إنها ضرورية لهذه الكتابة.. والآن هناك ثلاثة أمور لا غنى عنها للنجاح في الشعر: ١- المواهب العظيمة. ٢ - التعليم الغزير. ٣ - التطبيق المستحق.. ولكن اليوم كما أن المواهب والتعليم والتطبيق جميعها ضروري للنجاح في كتابة الشعر، فهي لازمة بدرجة أو بأخرى لتكوين حكم سليم عليه (الأعمال الكاملة، الجزء الأول).

نلاحظ أولاً أن الناقد كما يصفه دنيس ليس من الضروري أن يكون كاتباً. وكما أوضح أحد أعدائه، كان دنيس معتاداً على تنقيح حججه بأن يطورها شفاهياً، "على رأس مائدة أحد النوادي" - أي تجمع في مقهى مثل ذلك التجمع الذي ذكره ديفيد فوردريس David Fordyce عندما كتب عام ١٧٤٥: "نحن نسبق كل الأمم، ونهرع إلى النوادي والحفلات والجمعيات"^(١٦). كما شكى بوب في مقالة في النقد من تلك الجحافل الوليدة من النقاد الذين يزعمون الشاعر الحديث، قلما كان يفكر في النقاد الذين كانوا يمارسون النقد كتابة: فإرشاداته الخاصة بفعل النقد لا توحى بالتواصل الكتابي، بل التواصل الشفهي، سواء أكان ذلك في المقاعد الرخيصة في قاعة المسرح Pit (جمهور الأرضي) أم في المقاهي أم في اللقاءات الاجتماعية رفيعة الشأن. علاوة على أن العديد من أعمال دنيس النقدية، رغم كونها مكتوبة، كانت في الأصل رسائل إلى أحد أصدقائه - إلى هنري كرومويل Henry Cromwell ("عن البساطة في تأليف الشعر")، إلى ماثيو برايور Matthew Prior (عن الهجائين الرومان)، إلى وليم كونجريف William Congreve (عن بن جونسون، ورد عليه كونجريف بخطاب بعنوان "عن الفكاهة في الملهاة") - وهي رسائل كتبت بغرض انتشارها في نطاق ما، إلا أنها لم تكتب للطبع. (تشكل مجموعات مثل هذه الرسائل بعض أوائل الكتب النقدية في القرن الثامن عشر مثل كتاب رسائل في الإبداع والسياسة والأخلاق *Letters of Wit, Politicks*

and Morality (١٧٠١) لهابل بوير Abel Boyer، وتقدم لنا نموذجاً لتحذّي به المجموعات اللاحقة كما في مجلة سبكتاتور). يمكن للنقد أن يشق طريقه إلى المطبعة من خلال محاكاة أشكال الكلام الرفيع في شكل حوار، كما في العمل النقدي المستقل الوحيد لدرايدن عن الشعر المسرحي *Of Dramatic Poesy* (١٦٦٨)، وأول كتاب لدنيس "الناقد غير المتحيز" *The Impartial Critick* (١٦٩٣)؛ لذا كان النقد عام ١٧٠٠ عبارة عن فعل اجتماعي، وفرعاً مما أسماه العصر "محادثة راقية" *Polite Conversation*، وظل هكذا إلى حد كبير حتى عصر جونسون.

كون النقاد مشاركين في محادثة راقية جارية حتم عليهم على الأقل أن يتظاهروا بأشكال الخطاب الرفيع، مما جعلهم يرفضون "المنهج" بما يوحي به من طابع المدارس وطابع العقلانية الفرنسية، خاصة الزعم ضمناً بالمهارة الفنية الخاصة. فالناقد المثالي، مثل هوراس Horace من وجهة نظر بوب، "يستميلنا، بدون المنهج، إلى المعنى" (مقالة في النقد، القسم الأول، البيت رقم ٦٥٤). ولذا يتخذ بوهور Bouhours موقفاً مهذباً لما يدور في كتابه فن النقد *Art of Criticism* في منزل ريفي، ويرثيه لا بوصفه "بحثاً"، بل بـ "الطريقة الحرة السهلة" للحوار ("إلى القارئ"). وهكذا يتحقق مشروع مجلة سبكتاتور الخاص بإخراج "الفلسفة من الأبراج العاجية والمكتبات، والمدارس والكليات، لتقطن النوادي والمنتديات، بجانب جلسات الشاي والدرشة وفي المقاهي" (المشاهد، العدد ١٠، سنة ١٧١١) ويتحقق مشروع شافتسبيري Shaftesbury الخاص بتحرير الفلسفة من بين دفتي الكتاب الضخم المتخصص. أحياناً يتكلف دنيس وحتى رايمر Rymer هذه الأوضاع المصطنعة، على الرغم من أن جيلاً لاحقاً أدرجهما في الطائفة التي ينتقدها أديسون عندما يقول: "لا أعرف شيئاً أكثر إثارة للملل من أعمال أولئك النقاد الذين يكتبون بطريقة وضعية مترممة"^(١٧). ففي النقد مثلاً

Addison, *Spectator* 253 (1711)

(١٧)

يبدأ رايمر كتابه مآسى العصر الأخير (في رسالة إلى فليتوود شيرد) (١٦٧٧): "وتعلم أنني غير مؤهل لكتابة أطروحة، وليست لدى العبقرية الكافية لكتابة أي شيء على وجه الدقة" (الأعمال الكاملة). ومن بين الأعمال الحديثة التي تتناول التهذب في هذه الفترة، انظر:

في الشعر، يولد "التهذيب" أعمالاً قصيرة، لا أعمالاً مطولة (فشلت خطة دنيس الطموحة لكتابة أطروحة نقدية عندما لم تجد إلا ٧٧ مشتركاً، وبالتالي تم اختصارها في كتاب أسس النقد في الشعر *The Grounds of Criticism in Poetry* (١٧٠٤). طوال معظم القرن الثامن عشر، كان لزاماً ألا تبدو الأبحاث أبحاثاً؛ فمثلاً عندما يرتب تراب Trapp كتابه محاضرات - قرئت كما يدلنا العنوان، "في مدارس الفلسفة الطبيعية بأكسفورد" - على أنها محادثات فردية. وبعدها تراب بأنه سيتجنب الآفة الأكاديمية المتمثلة في الأبحاث المتعمقة الأطول: "ذلك لأن الإيجاز في حد ذاته (إذا استخدمنا لغة المدرسين) وعلى ضوء طبيعته الخاصة ليس عيباً بأي حال من الأحوال، بل ميزة" (المقدمة)، وهكذا التحلق ينكر التحلق حتى عندما تكون العبارة في حد ذاتها مشكوكاً فيها). بعد منتصف القرن الثامن عشر عندما صار الناقد المذهب مدرساً وباحثاً، يعلن كيمز Kames في بداية كتابه المنهجي الطويل *Elements of Criticism* (١٧٦٢): "اختار المؤلف أن يبلغ ما جمعه عن الموضوع بالصورة المبهجة الممتعة للنقد، متخيلاً أن هذه الصورة ستكون أكثر إمتاعاً، وربما أقل تعليمياً، من البحث المسهب التام شديد التخصص" (الجزء الأول). ذلك لأنه بحلول منتصف القرن، كما يشكو جولدسميث في كتابه بحث في الحالة الراهنة *Enquiry* (بعد أن أثبت أن عشق النظام في فرنسا أفسد الذوق)، قام الناقد بوصفه عالماً بغزو حتى تلك الوسيلة التي علم أديسون من خلالها الأمة التهذيب، ألا وهي الدوريات:

من يستخدم ضمير المتكلم الجمع بكل صيغة، ويستخدم كلمات مثل "أولاً" و"ثانياً" باعتبارها منهجية، كما لو كان مقيداً في جلد بقرة ومغلقاً بمحابس من نحاس. ولو كانت هذه الدوريات الشهرية تافهة أو وقحة أو سخيفة، لالتمسنا له العذر، ولكن كون الناقد مملأً وجعجاعاً يمثل انتهاكاً لحق الناس (الجزء الأول).

وينتقدون بحرية ما كتبوه جيداً" - للإحياء (مثل دنيس) باستمرارية الدورين (في كل من المعرفة المشتركة والحيز الاجتماعي المشترك بين المؤلف والقارئ المؤهل)، وكذلك للبعد عن الأعداء غير اللاتقيين بالمقام ويدعمان الحجة ضدهم، خاصة ذلك العدد المتزايد من النقاد الذين لا يمارسون النقد باعتبارهم خدماً لربات الفنون، بل يُصدرون أحكاماً على الأعمال من عندياتهم^(١٨). بالطبع لم يعط شعر دنيس له الحق في الزعم بأن شعره حجة في الشعر، حتى رغب في ذلك. ولكن الأهم من ذلك أن ناقد دنيس حكم قبل كل شيء، أي إنسان متذوق مؤهل للحكم على الأعمال الأدبية من خلال قدرته الطبيعية ("الموهبة" parts) وتعليمه "الغزير". إن العضوية في عالم الذوق، في مجال التهذب، عضوية مفتوحة للجميع من ناحية المبدأ. ووفقاً لما يقوله هيوم، "المبادئ العامة للذوق متماثلة في الطبيعة البشرية"، ومن هنا يقول بيرك Burke: "إن المعيار الحقيقي للفنون في متناول كل إنسان"، ويقول بوهور إن "أوضع إنسان في العالم يتأثر بتلك الجماليات مثل أي شخص آخر، بشرط أن يفهمها ويقدر أن يستمتع بها"^(١٩).

لذلك كانت طبيعة النقد نفسها كما فهمها القرن الثامن عشر تضع الناقد وقضية مؤهلاته في بؤرة الاهتمام. فالنقد - أي الاستجابة للذوق - هو القدرة على الحكم: عند ترجمة كتاب بوهور طريقة التفكير الجيد في أعمال الذهن *Manière de bien Penser dans les ouvrages d'esprit* (١٦٨٧) إلى اللغة الإنجليزية، صار عنوانه فن النقد *The Art of Criticism* (١٧٠٥). النقد له معايير ("القواعد")؛ فعالم الذوق ليس فوضي، سواء أكان ذلك في نموذج دنيس الأكثر عقلانية أم في نظرية شافيسيري في الحس الداخلي أم في محاولة بوب للتوفيق بين كل البدائل، إلا أن هذه المعايير تتبع من خلال الذوق نفسه، فكما يقول جولدسميث في كتابه بحث *Enquiry*: "الذوق الإنجليزي، مثل الحرية الإنجليزية، لا ينبغي أن يتقيد إلا بالقوانين التي يضعها بنفسه"، بينما يرى دنيس أن "ذهن [الإنسان] هو قانون نفسه" (الجزء الأول). يوضح الكتاب طوال القرن الثامن عشر أن هوميروس وأرسطو (أو أي ناقد يختاره المرء) أهل ثقة لأنهما يجسدان القواعد التي استوعباها، وليس العكس. فلو لم يمتع

Dryden, *Essays*, I

(١٨)

Hume, *Works*, III; Burke, *Enquiry*; Bouhours, *Art*.

(١٩)

هوميروس الكثيرين ولفترة طويلة، أو لم يقنن أرسطو الاستجابات المشتركة، لما احتل أي منهما تلك المكانة: فما قدماء لا يتمثل في صياغة معينة للقواعد، بل في الذوق نفسه. ومن هنا لا يمكن التيقن من طبيعة النقد إلا من خلال البحث في هوية الناقد. ولذا لا يختم بوب مقالة في النقد بمبادئ مجردة، بل بـ "قواعد لإدارة آداب السلوك عند الناقد"، خاصة "شخصية الناقد الجيد". ولا يمكن إثبات صحة الأحكام المختلفة باللجوء إلى سلطة خارجية، بل وفقاً لمتطلبات النقد الداخلية (متطلبات الذوق)، ولا يمكن أن يكون الناقد إلا "متقناً" أو "مهنياً" بدرجة أو بأخرى، "غير منحاز" أو "غير مغرض" بدرجة أو بأخرى (أي خالياً من القيود الخارجية) أي متمشياً مع الذوق (أو التهذيب) ذاته بدرجة أو بأخرى. ومن هنا طرح نقاد أواخر القرن السابع عشر ونقاد القرن الثامن عشر سؤالاً أكثر من أي وقت مضى، هل نحب ما ينبغي لنا أن نكون عليه؟ بمعنى آخر، هل نحن ما يجب أن نكون؟ هل نمتلك مؤهلات الناقد؟

أخيراً كما تدل كل هذه الصياغات، ينبغي أن يكون الناقد سيداً نبيلاً gentleman، وتتضح هذه النقطة عندما يبين دنيس ما يقصده بالمؤهل الثالث للناقد: "الإعمال المناسب" due Application: ليس عملاً من أي نوع، بل "قراغاً" و"رزانة"، أي أن الناقد بوصفه إنساناً متوقفاً مهنياً لابد أن يكون ذهنه خالياً من كل مهن الأعمال ومن العواطف المزعجة حقاً. إن كتاب التفسير الكبير للذوق Large Account - وهو مساهمة في حركة الإصلاح التي اكتسحت إنجلترا في السنوات المحيطة بعام ١٧٠٠ - ينتهي بتفسير اجتماعي تاريخي لما يعتبره دنيس انحطاط الذوق منذ عصر استعادة الملكية، الأمر الذي يكشف بوضوح عن تصوره للناقد باعتباره جنتلمان لهذا الذوق ويقول إنه في الأيام المزدهرة لـ "الملك تشارلز الثاني" "كان لدى جزء كبير من الجمهور ذلك الإعمال المناسب اللازم للحكم على الملهاة":

أولاً وقبل كل شيء كان لديهم الفراغ الكافي ليعتوا بها [الملهاة]؛ لأن ذلك العصر كان عصر المتعة، لا عصر العمل. وكانوا على درجة كافية من الرزانة لتلقى انطباعاتها؛ لأنهم يعيشون في يسر ورخاء.. وكذلك تأثروا بسلطة أصحاب الذوق.

ولكن العصر الحالي عصر "سيادة السياسة والعمل" و"المصلحة" و"التحزب":
"الأخوة الشباب، الذين ولدوا سادة" ما عادوا يترددون على المسرح - ذلك
لأنهم "اضطروا للمكوث في المنزل بسبب ضغط الضرائب"، بينما مقاعدتهم في
المسرح احتلها "الأجانب" و"الناس [الذين لم يولدوا سادة] الذين جمعوا ثرواتهم
في الحرب الأخيرة" - وهم عامة غير متعلمين ولا "يتأثرون" بـ "السلطة" على
نحو ملائم حتى الأشراف الذين بقوا فقدوا أوراق اعتمادهم النقدية: "الحاجة
تدفعهم إلى الانخراط في الوظائف، وهناك اليوم من السادة الذين يشتغلون في
وظائف عشرة أضعاف السادة الذين كانوا كذلك في عهد الملك تشارلز".

لم يكن دنيس الوحيد الذي تصور الناقد باعتباره جنّتلمان، وإن كانت بعض آرائه
الاجتماعية بدت قديمة عام ١٧٠٢. تماثل كل أوصاف بدايات القرن الثامن عشر للناقد
أوصاف الشاعر من جهة ومن ناحية أخرى تماثل تعريفات "الجنّتلمان" - ووجد جون باريل
John Barrell أن الكتاب نجحوا في تعريف السيد النبيل في أوائل العصر الأوغسطي (وكان
ذلك ملائماً تماماً في عصر التغير الاجتماعي)^(٢٠) وهكذا نجد أن "الجنّتلمان الرفيع" Fine
الذي يصفه ستيل Steele في مجلة جارديان *Guardian* (العدد ٣٤، سنة ١٧١٣) منحوت
على غرار كل من الشاعر الحقيقي (الإنسان ذي "النفس الشاملة" الذي يصفه الكتاب بداية من
درايدن حتى إملاك Imlac عند جونسون) وعلى غرار الناقد الحقيقي عند دنيس.

أعنى بعبارة الجنّتلمان الرفيع ذلك الإنسان المؤهل تأهيلاً كاملاً لخدمة المجتمع
وصلاحه كما هو مؤهل لتجميله وإمتاعه. عندما أتدبر التركيبة الذهنية الخاصة بالسيد النبيل،
أفترض أنها محلاة بالمكانة الرفيعة للروح ورفعتها في إطار حدود الطبيعة البشرية. وأضيف
إلى ذلك الفهم الواضح، والعقل المتحرر من التحامل، والحكم الرصين، والمعرفة المتبحرة...
وبالإضافة إلى الملكات الطبيعية التي يتميز بها الإنسان منذ مولده، لابد أن يقطع شوطاً طويلاً
في التعليم. وقبل أن يطل على العالم وينيره، ينبغي عليه أن يلتزم بكل أمور الدين وينشد
الرشاد من خلال الفضائل الأخلاقية ويلم بكل الفنون الرفيعة والعلوم.

إن المعرفة المتبحرة للسيد النبيل تحرره من الآراء المنحازة (يقول رينولدز Reynolds فى الجزء السابع من كتابه أطروحات *Discourses*: "كما يجرى العمل تحت تأثير الأفكار العامة، أو المنحازة، ينبغى علينا أن نعتبره فى الأساس أثرًا للنوق الجيد أو الذوق السيئ"). ويدرس "الفنون الرفيعة والعلوم"، ولكنه، كما يلاحظ باريل، ليس فى حاجة لأن يمارسها بالضرورة. وبالطريقة نفسها، ليس الناقد فى حاجة (مثلما كان رجل البلاط فى عصر النهضة فى حاجة) لأن ينظم الشعر بنفسه: فكما يخبر تراب Trapp جمهوره فى الجامعة الذى يتكون من "السادة نوى القريحة والميلاد النبيل والأخلاق الطيبة فى أفضل صورة"، إن رجل البلاط الذى عينه أستاذًا فى الجامعة يعرف، من خلال الخبرة، أنه لا توجد لذة تعادل لذة قراءة الشعراء القدامى سوى لذة محاكاتهم. إنهم لسعداء أولئك الذين يستطيعون أن يمتلكوا ناصية الاثنين معًا. لكن اللذة الأولى لابد أن تكون شغل كل من يرغب فى امتلاك تذوق للأدب، أو الخلق المذهب". إن الذوق (فى التقليد التجريبي لبريطانيا وفرنسا) عبارة على ملكة تلقى Receptive Faculty (ويعرفه جولدسميث بأنه "القدرة على تلقى اللذة")، وعند ممارسة هذه الملكة لا يكون الإنسان المتذوق إلا مشاهدًا متأملًا (إذا استخدمنا المصطلح الذى فضله النقاد بداية من أديسون وشافيتسبيرى حتى آدم سميث)، لا يكون منتجًا، بل مستهلكًا^(٢١)، ولكن السيد النبيل، مثل سينسيناتوس^(*) Cincinnatus، يتأهل بما يتعلمه من ممارسته للذوق - أى بأرائه المتبحرة غير المغرضة - ليترك مزرعته خلفه كي يخدم الفضيلة المدنية بصورة أكثر نشاطًا، وذلك من خلال قيادته للشعب. وهكذا يمكن

Goldsmith, Works, I

(٢١)

(*) هولوسيوس كونتيوس سينسيناتوس (٥١٩ - ٤٣٨ ق م): روماني شهير كان يمتلك مزرعة، وعندما كان يحرق الحقل فى مزرعته تم إبلاغه أن مجلس الشيوخ اختاره دكتاتورًا (والدكتاتور فى روما القديمة هو شخص يتم تعيينه أثناء الأزمات ومنحه سلطة مطلقة حتى يقضى على الأزمات)، فترك أرضه فى حيرة وذهب إلى ميدان المعركة حيث قضى على حصار العدو لبلاده وعاد إلى روما منتصرًا، وبعد ١٦ يومًا من تعيينه فى منصبه تركه وعاد مرة أخرى إلى مزرعته، ثم تم استدعاؤه ثانية فى أزمة مماثلة، ولكنه بعد أن قضى على العدو استقال من منصبه، وعاد مرة أخرى إلى مزرعته. وهو مثال الفضيلة البسيطة، (المترجم).

للشاعر عند دنيس أن يخدم الدولة، بالرغم من أن هذه الفرصة ربما لا تأتي إلا من خلال الرعاية؛ لأنه كلما ترك الشاعر المُجَدَّ الشعر جانبا من أجل أى عمل آخر، فشل فى النجاح فى هذا العمل.

عندما تقدم القرن وصار من الصعب الحفاظ على هذه المعادلات، أى عندما لم يعد الباحث والكاتب جزءاً من أى نظام رعاية أرسقراطية بل صار "متحدياً عاماً" فى سوق الأدب كما يصفه جونسون فى مجلة رامبلر *Rambler* (العدد ٩٣، سنة ١٧٥١) - انزوت الثقة التامة التى تحدث بها دنيس فى هذا المجال. عندئذ سيقول جولدسميث: "لا أعتقد أن الكاتب عاجز عن القيام بمهام وظيفة سامية، بل أشير ضمناً إلى أنه عندما يتم تعيينه أسقفاً أو رجل دولة، لن يمتعنا ككاتب كما كان يمتعنا من قبل"، ويضيف إلى أن "هناك تحاملاً يتقاسمه الجميع بأن الأدياء لا يصلحون لشيء سوى كتابة الكتب"^(٢٢). ولكن إذا ما ظلت المعادلات، يستطيع الناقد أن يؤدى الوظائف نفسها فى المجتمع المدنى التى يقوم بها السيد النبيل المؤهل جيداً الذى يقود هذا المجتمع. يمكن تصور أن الفن والنقد فى هيكله على غرار الدولة (حيث إن "نادى المشاهد" عند أديسون يشجع على المناقشة بين ممثلى كل المصالح المتعلقة بحقوق المواطن)، كما يمكن فهم تجربة الفن وتجربة النقد (كما فى مجلة سبكتاتر) على أنها تعلم قيم ذلك المجتمع. فالأدب والأخلاق والسياسة - إذا جاز لنا استخدام مصطلحات عنوان كتاب هاويل بوير Abel Boyer - ستشكل مجالاً مهذباً متواصلاً منفرداً؛ حيث يمكن للناقد وكذلك الشاعر أن يتجولا فيه بحرية، أى أرضية مشتركة تمكن كليهما أن يلح على أن نشاطه يخدم الدولة مباشرة مما لم يعد ممكناً منذ القرن الثامن عشر.

إن هذه الرؤية لدور الناقد فى المجتمع المدنى هى التى يطرحها تيرى إيجلتون Terry Eagleton فى بداية كتابه *وظيفة النقد The Function of Criticism*، معبراً عن اكتشاف من أهم الاكتشافات المعادة لمؤرخى النقد المحدثين: "ولد النقد الأوروبى الحديث من الصراع ضد الدولة المطلقة". ويشرح بيتر هوندال ذلك: فى الشعر كما هو فى السياسة "يقوم [مثل هذا النقد] على فكرة تقييد قوة السلطة من خلال مفهوم القانون"، أى القوانين المتاحة لكل

(٢٢) Goldsmith, *Works*, I; L. A. de La Beaumelle, *Mes Pensées*, quoted in Goldsmith

المفسرين المؤهلين: "الذهن قانون نفسه". في ذلك "المجال العام" الجديد المنحوت من الدولة المطلقة، يمكن لسيادة الذوق أن يحكموا أنفسهم. وكما أن جمعيات الإصلاح الخلقى التي ظهرت في إنجلترا بعد عام ١٦٨٨ تبدو لمؤرخها الحديث ددلي بالمان Dudley Bahlman "علامات على الحرية الإنجليزية" و"على انسحاب الحكومة من بعض مجالات الحياة المهمة مما سمح للأفراد والمنظمات بالقيام بالوظائف المقصورة، أو التي كانت مقصورة، على الحكومة" (الثورة الأخلاقية)، كان بإمكان جولدسميث أن يكتب في كتابه بحث: "يمكن اعتبار المؤلف بديلاً رحيماً للسلطة التشريعية"^(٢٣).

إن الناقد عند دنيس لم يجسد بعد تلك الرؤية الأديسونية [نسبة إلى أديسون] تجسيداً كاملاً. فبحلول عام ١٧١٠ - بعد سنوات قلائل من زبوع صيته، بدا جون دنيس قديماً على نحو ميثوس منه، كرجل ينتمي إلى تسعينيات القرن السابع عشر، لا من العصر الجديد. ولم يرجع ذلك إلى أى اختلاف جوهري نشب بينه وبين جيل أديسون وستيل حول أمور مثل تقييم أعمال معينة أو الحاجة إلى إصلاح ديانة إنجلترا أو أخلاقها، إلا أنه للسبب نفسه يدخل في كتاب بوب *مقالة في النقد* في زى شخصية أبيوس Appius: فدنيس يبدو حينئذ غير مهذب، وبالرغم من أنه رفض المنهج، فإن جيلاً جديداً وجده شديد المنهجية، وعلى الرغم من أنه سعى، مثل بوب وأديسون وستيل، لإنقاذ اسم "الناقد" من سمعته السيئة المتمثلة في الرقابة المماحكة، فإنه يبدو رقيقاً مباحكاً. فلقد فشل دنيس في مسابقة تقديم التهذيب، وفي السياق الجديد اتخذت أصغر مواقفه النقدية معنى اجتماعياً وسياسياً جديداً، ف وراء هذه المواقف تكمن آراؤه القديمة في التجارة والدولة.

أضاف الجيل الجديد إلى قائمته لمؤهلات الناقد وصفاً جديداً للناقد باعتباره "رفيقاً" و"صديقاً" (لا للشعراء فحسب بل وكذلك للقراء). يقول ستيل في مجلة *تاتلر Tatler* (العدد

(٢٣) في ظل ظروف الرقابة الأكثر صرامة في ألمانيا، كتب شيلر في مقاله عن المسرح باعتباره مؤسسة أخلاقية Die Schaubühne als eine moralische Anstalt (١٧٨٤): "تبدأ سلطة المسرح القانونية عندما ينتهي مجال القانون العلماني" (Werke, v).

٢٩، سنة ١٧٠٩) إن الناقد الفاضل "لا يكون رفيقاً أبداً، بل رقيقاً دوماً". ويقول بوب في كتابه
مقالة في النقد:

لا يكفي أن يلتقي الذوق والحكم والمعرفة،
في كل ما نتحدث به، دع الحقيقة والصدق يلعبان:
حتى يمكن للجميع أن يسلّموا بكل ما هو مستحق لمعناك،
بل وينشّدون أيضاً صداقتك

(القسم الثاني، الأبيات ٥٦٢ - ٥٦٦)

يمسك جولدسميث بالمؤهل الجديد إمساكاً كاملاً في هامش من هوامش المقالات التي
تم تجميعها حديثاً من الذواقة، بقلم السيد تاون الناقد والرقيب العام *The Connoisseur. By Mr Town Critic and Censor General*: 'يمكن أن يلقب هذا الكاتب بصديق المجتمع،
بأجل معاني هذا المصطلح؛ ذلك لأنه يتكلم ببساطة الرفيق المرح، ولا يملئ كلامه، مثلما
فعل الكتاب الآخرون من هذه الطبقة، بنبرة العلو المصطنع للمؤلف': فهو "هجاء بكل معاني
الكلمة، إلا أنه طيب بكل معاني الكلمة أيضاً" (الجزء الأول). إن الناقد بوصفه رفيقاً مهذباً
وصديقاً يشتغل فيما أسماه أليسون وستيل غالباً "تجارة" المحادثة، لا المحادثة من فوق
الجماعة الاجتماعية التي يسعى لإرشادها، بل من داخل هذه الجماعة نفسها (وذلك تطبيق
آخر لمبدأ المحاكاة باعتبارها تصحيحاً من الداخل). وإذا قصد التعليم، فإنه يقوم بذلك، كما
يفعل الناقد عند بوب، بأن يتظاهر بأنه يذكر الجمهور بما يعرفه بالفعل:

ينبغي عليك أن تعلم البشر كما لو كنت لا تعلمهم ،
وأن تقدم الأشياء المجهولة كما لو كانت أشياء منسية
(القسم الثاني، البيتان ٥٧٥ - ٢٧٦)

الناقد هنا هاو يتحدث إلى هواة مثله، ولذا لا ينبغي عليه أن يدعى مهارة فنية خاصة،
بل يدعى التربية الحسنة (حيث يقول توماس ريد Thomas Reid إنه "في الأمور المتعلقة

بالسلوك البشرى، يعتبر الذوق الجيد والتربية الحسنة شيئاً واحداً)، وبما أن سلطته تتبع من القيم المشتركة للجماعة التي ينتمى إليها، فإن موقفه البلاغى، حتى عند كتابة عمل مثل عناصر النقد، هو موقف التضامن والإجماع: "لا يزعم المؤلف فضلاً لأدائه سوى فضل توضيح (مبادئه)، ربما بصورة أكثر تميزاً مما أتيح قبله". وحتى جيمس هاريس Harris، رغم صلابته المعهودة، تمكن من الإمساك بقدر من هذا الموقف: "النقاد في الواقع نوع من أركان التشريفات في بلاط الألب (إذا جاز لى أن أستخدم هذه الاستعارة)، فبمساعدتهم نتعرف على أول صحبة وأفضلها"^(٢٤).

يبدو أن الناقد عند دنيس يتخذ هذه المواقف المهدبة؛ فمثلاً يخاطب جرانفيل في كتابه تفسير كبير للذوق: "يسعدنى أن أوجه لسيد نبيل، سيد ليس فى حاجة إلا أن يتم تذكيره بذلك، سيد على دراية تامة بهوراس وبوالو"، ولكنه يواصل الثناء، مفسراً أن قارئ مثل جرانفيل يدرك أن الكتاب المحدثين ينبغى عليهم، مثل الكتاب الأقدمين، أن يخاطبوا "القلة العارفة" فقط، تلك القلة التى "ستؤثر" "سلطتها" الثقافية فى النهاية على "الكثرة"، قلة هم المؤهلون للحكم على الشعر الأعظم، ولكن الأعمال التى تمتع أفضل حكم ستمتع الكل فى النهاية" (فى غضون ذلك، "يسخر إيوالو وهوراس] من ذوق السوق"، بمن فيهم السوق ذوو "المكانة"). إن الناقد عند دنيس لا يتحدث من داخل أولئك الذين ينوون إرشادهم، بل من فوقهم. ويكتب دنيس إلى إيرل مالجراف Earl of Mulgrave فى إهداء كتابه ترقية الشعر الحديث وإصلاحه *Advancement and Reformation of Modern Poetry* (١٧٠١):

قد أخسر تلك القضية النبيلة إذا وجهت كلامى للقارئ بوجه عام، وسيعتبرنى كل فطن مثل المحامى الذى يقوم، أثناء مرافعته الوقورة، بمخاطبة الجمهور الذى لا يدرك عن قضيته شيئاً يذكر، وليست لديه سلطة للحكم فيها، بدلاً من أن يخاطب القاضى المهيب الذى لديه معرفة تامة بقضيته ولديه السلطة السيادية للبت فيها (الجزء الأول).

تلعب التعليقات التي ترد في ثانياً مقدمات الكتب مثل هذا التعليق دوراً أكبر من مجرد الاستعانة بالرعاة في المعركة النقدية؛ فهي تبرز أن النقد في حد ذاته شكل من أشكال المعركة. ومواقف الناقد المهذبة لا تتخذ معنى إلا في إطار هيكل "السلطة"، وهو هيكل قادر على ضمان أن آراء "أفضل الحكام" [مفرد حكم] ستحدث "تأثيرها" الملائم. والحالة الوحيدة التي تصور دنيس أنها قادرة على تقديم مثل هذا الضمان هي تلك التي يتم فيها الحفاظ على السلطة بشكل متطابق في مجال الذوق وفي الدولة. ومن هنا نجد أن مجال الذوق ليس مجالاً جمهورياً، بل هو أرستقراطية، أي تراتبية يحكمها ذوق عاقلها حكماً مثالياً (ينتهي كتاب تفسير كبير للذوق بالاحتفاء بالذوق الفائق للملك تشارلز الثاني). ينبغي على الكتاب المحدثين أن يقلدوا هوراس Horace وبوالو اللذين "وجها ما كتباه إلى القلة العارفة، ولم يطر بهما استحسان البقية لهما أو يحزنهما لومهما" - أي ينبغي عليهم أن يشاركوا في نظام رعاية أرستقراطية "متحرر من كل مشاغل العمل" التي لا يمكنها إلا أن تفسد الذوق والدولة وفقاً للنموذج المألوف. وأخيراً عندما يفشل العقل الفائق والتجسيدات التراتبية للذوق، فهناك القوة دائماً : يبدأ كتاب أسس النقد في الشعر *The Grounds of Criticism in Poetry* بالسعي إلى "طريقة ناجحة للتوفيق بين الناس والمرحلة المنظمة" (الجزء الأول).

لا يتحدث أديسون وستيل وبوب الشاب بمثل هذه الطريقة؛ لأن تصورهم للتهذب والذوق، وبالتالي للناقد نشأت في إطار تصور جديد للمجتمع المدني وبالتالي للذوق، وتتخذ معناها من هذا التصور، وهو تصور يقوم إلى حد كبير على إعادة النظر في الطبيعة ودور "التجارة". تتبع أ.و. هيرشمان A. O. Hirschman وآخرون تحولاً من تصور القرن السابع عشر كما أسماه كولبر Colbert وجوزيا تشايلد Josiah Child "المعركة الدائمة" وتوسع من الحرب" - على الترتيب - إلى التجارة الرقيقة *doux commerce* في القرن الثامن عشر، أي نظام مقايضة فيه - على حد قول وليم روبرتسون William Robertson في كتابه رؤية لتقدم المجتمع في أوروبا *View of the Progress of Society in Europe* (١٧٦٩) - "التجارة.. ترقق وتهذب أخلاق البشر". لقد صنعتنا يد العناية الإلهية بطريقة تمكن

التجارة أن تتصالح مع الفضيلة، بل وتكون دافعاً للفضيلة، بعيداً عن سلطات الدولة (حتى بتقليص هذه السلطات)^(٢٥). في إطار هذا التصور الجديد للتجارة، لا باعتبارها عواطف مزعجة كما كانت عند دنيس، بل باعتبارها موقع "العاطفة الهادئة" الطيبة كما عند هاتشسون Hutscheson، استطاع القرن الثامن عشر في بداياته أن يفسر القوة التشكيلية لـ "المحادثة المهذبة" وللناقد باعتباره "صديقاً" كما ينبغي أن يكون الصديق^(٢٦). كان شافتسبيري من أول المناصرين لهذه الأفكار في إنجلترا وأكثرهم تأثيراً، حيث يقدم في كتابه الخواص *Characteristicks* (١٧٠٥ - ١٧١١) التبادل الحر - "الحرية" - على أنها "محور وأساس" التقدم الجماعي، "الحرية فكرياً وعملاً" باعتبارها آلية التنظيم الذاتي الصحي في الفنون وفي الدولة:

عندما تحول الروح الحرة لأمة من الأمم نفسها بهذه الطريقة، تتشكل الأحكام، ويظهر النقد، ويتحسن الجمهور سمعاً ونظراً، ويسود الذوق السليم ويشق طريقه. لا شيء أكثر تحسناً وطبيعة وتوافقاً مع الفنون الجميلة من الحرية المسيطرة والروح العالية لشعب من الشعوب؛ حيث إن هذه الحرية تجعلهم، نتيجة لتعودهم على البت في أعلى الأمور بأنفسهم، يحكمون في الأمور الأخرى بحرية، وينخرطون انخراطاً تاماً في طباع البشر والأخلاق، وكذلك في طباع منتجات أو أعمال البشر في الفن والعلم^(٢٧).

لا يتمثل ما يخدم الذوق والدولة في العلاقات الثابتة للسلطة - "الرزانة" عند دنيس - بل في التواترات الاجتماعية التي يتم جعلها سلمية وإنتاجية من خلال آليات التجارة، ولذلك يبدأ شافتسبيري (ويطور الكتاب اللاحقون أمثال طومسون Thomson وأكنسايد Akenside) ناقداً ذا رعاية أرسقراطية - وليس هذا الناقد ناقد رعاية موضوعة في المكان الخطأ أو يساء استخدامها - بل رعاية المؤسسة نفسها^(٢٨).

Hirschman, *Passions, and Pocock, Virtue.*

(٢٥)

Hutcheson, *Works*, V.

(٢٦)

Shaftesbury, *Letters, Second Characters.*

(٢٧)

Meehan, *Liberty.*

(٢٨)

ولكن بالطبع لا يشمل "المجال العام" عند شافيتسيري (وأديسون) الدولة بأكملها، كما هو الحال في "المجال العام" عند دنيس. فالذوق ليس جمهورية، ففي صورته الإنجليزية، يبدو سيد الذوق دومًا حاملًا طابع عام ١٦٨٨. "الذوق الإنجليزي، مثل الحرية الإنجليزية، لا ينبغي له أن يتقيد إلا بالقوانين التي يصنعها بنفسه"، ولكن - كما جادل جون كانون John Cannon - يمكن أن يكون "تأكيد الطبيعة الحرة والمنفتحة للمجتمع الإنجليزي" عند الممارسة بمثابة "طريقة من أقدر الطرائق التي دعمت بها الأرستقراطية موقعها المتميز" (القرن الأرستقراطي *Aristocratic Century*، المقدمة). (حتى مجتمعات الإصلاح اعتمدت على نظام من قضاة الصلح والواشين والمبررات الفارغة). يظل التحرير في مجال الذوق محدودًا، على الرغم من أن رؤية جديدة للمجتمع المدني تجيز له أن يتم توسيعه. هناك قلة فقط من المنظرين يسمحون للنساء بالحق في التصويت في الانتخابات^(٢٩). وكما يقول كيمز Kames في كتابه عناصر النقد بعد أن جادل في البداية مثل هيوم بأن الذوق "يضر بجنوره في الطبيعة البشرية، وتحكمه مبادئ يشترك فيها كل البشر".

أولئك الذين يعتمدون في كسب قوتهم على العمل البدني مجردون تمامًا من الذوق، من ذلك الذوق الذي يمكن أن يكون مفيدًا في الفنون الجميلة. ويقيد ذلك الاعتبار الجزء الأعظم من البشر. وبالنسبة للجزء المتبقى، العديد منهم غير مؤهلين للتصويت في الانتخابات نتيجة لذوقهم الفاسد. يجب أن يتم قصر الفطرة السليمة للبشر على تلك القلة التي لا تقع في إطار هذه الإعفاءات.

يمكن أن يعتمد الذوق، مثل الدماعة، أكثر من أي وقت مضى على المقدرة والتعليم، لا على الميلاد، ولكن كما يتم التوضيح مرارًا، هناك بعض العناصر في المجتمع هي الوحيدة القادرة على النظر تلك النظرة "غير المنحازة" للأشياء المحيطة بها (أو في رؤية هيوم وجولدسميث القريبة من ذلك، هي الوحيدة القادرة على تعداد كل استخدامات هذه الأشياء).

يعبر كانط عن هذه الفكرة بطريقة رقيقة في الجزء الثالث من كتابه "نقد الحكم" قائلاً: "عند إشباع الحاجة فقط، يمكننا أن نقرر من بين الكثرة عنده ذوق أو يفقد للذوق"^(٣٠).

- ج -

كان نقاد القرن الثامن عشر على وعي تام بأنهم عندما يكتبون التاريخ يتتبعون سلسلة نسبهم الخاصة. في تلك الحركة العقلانية في منتصف القرن الثامن عشر للتاريخ الأدبي التصحيحي التي تم فيها إعادة تصنيف "الفردوس المفقود" لملتون على أنها قصيدة ملحمية تنتمي لعصر النهضة، لا للعصر الأوغسطيني (أي عمل ينتمي لعصر سابق وليس لعصر بوب ودرابدين)، وسعى الشعراء النقاد أمثال جراي والأخوان [جوزيف وتوماس] وارتنون The Wartons لأن يتفوقوا مع ما اعتبروه تقليداً أدبياً على المستوى المحلي و"العام"، إلا أنه متميز عن الفترة الدخيلة للممارسات المستوردة من فرنسا^(٣١). في القائمة التاريخية لأهل الثقة السابقين التي ينتهي بها كتاب مقالة في النقد (بما في ذلكها من أساتذة بوب وأصدقائه، وأخيراً بوب ذاته) يفسر بوب نفسه ويبررها - أي يقدم مؤهلاته الخاصة به كنقاد. (وصورة معدلة من هذا الإجراء ستحكم الفصول الأولى لكتاب كولردج "سيرة أدبية" *Biographia Literaria*). ولكن عندما ينظر باحثو القرن العشرين إلى القرن الثامن عشر وتأريخاته للنقد، غالباً ما يتغاضون عن مثل هذه التعريفات بالذات، فالباحث لا يعترف بوجود تأريخات النقد المدمجة في أنواع كتابية أخرى أو التي لا تقدم نفسها في إطار بحثي. ومن هنا نسمع كثيراً أن نقد القرن الثامن عشر لم يكتب تاريخاً خاصاً به: لم يترك لنا أي ناقد أوغسطيني كتاباً عن الموضوع. (فكر الدكتور جونسون في كتابة كتاب من هذا النوع، إلا أنه لم يكتبه قط). ربما كان تاريخ النقد الوحيد الذي تعترف العيون الحديثة به هو ما نجده في كتاب جيمس هاريس عن صعود النقد وتقدمه *Upon the Rise and Progress of Criticism* (١٧٥٢)، الذي يعلن الجزء الأول منه عن نفسه باعتباره "بحثاً في صعود النقد والنقاد وأنواعهم المختلفة". إن وصف هاريس جدير بالاهتمام، لا باعتباره مجهوداً تاريخياً فريداً (وهو ليس

Schriften, V.

(٣٠)

Patey, "The canon", and Hurd, "On the Idea of a universal Poetry" in *Works*, II.

(٣١)

كذلك)، بل لما يظهره لنا عن التحول الذي حدث في منتصف القرن للناقد الأوغسطيني من السيد النبيل المهذب ونكوصه إلى دور المدرس والعالم، وقدر من التناقضات التي جلبها هذا التحول في طبيعته.

يحدد هاريس الأرض التي يقف عليها هو نفسه بأن يميز بين الأدوار التي كانت متساوية في القرن السابق، بأن عرّف نفسه بأنه ليس ناقدًا، بل فقيها لغويًا: "ومن هنا ينبغي أن يتضح أن طبيعة فقه اللغة أكثر شمولاً، وأنه لا يشتمل على أوصاف النقد والنقاد فحسب، بل وكذلك على كل شيء يرتبط بالأدب، سواء أكانت تأملية أم تاريخية" (أبحاث *Inquiries*) وموقفه هنا مختلف عن موقف هوبز قبل قرن من الزمان، الذي قام في "رده" على دافانت Davenant بتمييز "الناقد"، حكم الأعمال المفردة، عن "الفيلسوف" الذي يمكنه وضعه من تحليل "طبيعة واختلافات الشعر" بوجه عام. صارت "اهتمامات" هوبز "الفلسفية" جزءاً وطيداً من النقد نفسه. ولكن بدلاً من أن يدرج هاريس النقد في "فقه اللغة" الأكبر، عرف نفسه بأنه عالم، وليس سيداً نبيلاً ناقدًا على غرار أديسون، وبأنه شخص قادر على الوقوف خارج نشاط النقد كي يستقصى تاريخه^(٣٢).

وعندما يعدل هاريس وصف بيكون في كتابه تقدم المعرفة *The Advancement of Learning* يقسم النقد إلى ثلاثة أنواع مرتبة حسب ظهورها: "النقد الفلسفي"، و"النقد التاريخي" والنقد "التصحيحي" *Corrective*. في البداية، لم يكن هناك إلا مؤلفون، وتولد أول وأعم نوع من النقد من العملية الاجتماعية للإلقاء والاستجابة: "لذلك نجد هنا صعود النقد وأصله الذي كان في بدايته بحثاً فلسفياً عميقاً في القوانين الأولية للكتابة الجيدة وعناصرها إما يطلق عليها هاريس في موضوع آخر اسم "القواعد"، ما دام يمكن تجميعها من الأداء الأكثر استحساناً". وهذا النقد نقد فلسفي لأنه يبحث في الأسباب: "قادم ذلك في الحال إلى أغرب الموضوعات، أي طبيعة الإنسان بوجه عام: الطبائع المختلفة للبشر... وعقلهم وعواطفهم".

(٣٢) عام ١٧٧٦، جعل جورج كامبل George Campbell أيضاً "النقد فرعاً من فروع "فقه اللغة"، الذي يعرفه بأنه يشتمل على "التاريخ المدني والكنسي والأدبي، والنحو، واللغات، والفقه والنقد" (*Rhetoric*) وبالنسبة لمصير "فقه اللغة" في العقود التالية، انظر Barrow, *Philology*.

ولد النقد مع البلاغة، ولكن هاريس يقصد بذلك شيئاً أكبر من مجرد الدلالة البسيطة لهذه المقولة، ذلك لأنه ينتقل إلى انتقاد معظم النقاد الفلسفيين القدامى لاهتمامهم المفرط بالخطابة. فهاريس يعتقد على الرغم من كل أولئك الكتاب بداية من توماس بلاكول Thomas Blackwell وجون "إستيمت" براون John ("Estimate") Brown حتى "المؤرخين الفلسفيين" الإسكتلنديين أن كل معرفة ولدت أصلاً في الشعر، وأن العلوم العديدة انفصلت عن الشعر وعن بعضها البعض من خلال نوع من (ما أسماه ماندفيل Mandeville لأول مرة) تقسيم العمل. وكما قال بلاكول في كتابه رسائل عن الأساطير *Letters on Mythology* (١٧٤٨): "الشعر والفلسفة والتشريع كانت في الأصل مقترنة في نفس الشخص، انفصلت بعد أجيال قليلة إلى ثلاث شخصيات مختلفة". ويتتبع هاريس سلسلة النسب حتى مولد النقد.

عندما ينتقل هاريس إلى إعداد قائمة بأساتذة النقد الفلسفي "المحدثين"، يستشهد بفيـدا Vida وسكاليجر الأكبر Scaliger، ومن فرنسا رابان Rapin وبوالو ولوبوسو Bossu وLe بوهور Bouhours. ولا يمتد التراث الإنجليزي للوراء إلى أبعد من عصر استعادة الملكية (قبل تأثير النماذج الواردة من باقى أنحاء أوروبا): هنا يستشهد هاريس فقط بكتاب ماجريف مقالة عن الشعر (١٦٩٢)، وكتاب روسكومون Roscommon مقالة عن الشعر المترجم *Essay on Translated Verse* (١٦٨٤) وكتاب شافتسبيرى نصيحة لمؤلف *Advice to an Author* (١٧١٠)، وكتاب بوب مقالة في النقد. (وأضاف لهذه القائمة فيما بعد كتاب رينولدز أطروحات عن الفن *Discourses on Art* الذى طبعت أول سبع أطروحات منها عام ١٧٧٨)، ليظهر "أن كل الفنون والآداب Liberal arts متوافقة في مبادئها". تبدو قائمة هاريس متميزة نظراً لما لم تذكره. ولا يظهر فيها كتاب بعد بوب، فلا يدرج فيها بيرك أو كيمز أو جونسون، ولكن هاريس يقصد بالنقد الفلسفي ما نسميه نحن اليوم النظرية الأدبية، ونقدم لنا قائمته قائمة بأسماء المؤسسين: وحنوفاته دليل على إحساسه بأنه بحلول عام ١٧١٠ تم تأسيس تقليد جديد في النظرية النقدية في إنجلترا لم يكن له الكتاب اللاحقون إلا تنويعات على وتره.. ومثل بوب (الذى لا تشتمل قائمته على أى بريطاني قبل روسكومون)،

يحذف هاريس درايدن، ربما لأن الأنواع المدرج فيها نقد درايدن لا تخوله أن يبدو لهاريس منظرًا: مات هاريس قبل أن يطلق جونسون على بوب في حياة درايدن (١٧٧٩) لقب "أبو النقد الإنجليزي" (حياة الشعراء، الجزء الأول). وأخيرًا، مثل كل المؤرخين الأوغسطينيين تقريبًا، حذف هاريس الأعمال المحلية المكتوبة قبل عام ١٦٦٠، وهي أعمال كان يعرفها جيدًا مثل "تمبر" Timber لبن جونسون و"فن الشعر الإنجليزي" *Arte of English Poesie* لبوتنام Puttenham؛ فهذه الأعمال تبدو لهاريس جزءًا من تراث مختلف، تراث غير "فلسفي" (٣٢).

يشتمل "النوع الثاني" من النقد عند هاريس، أي النقد التاريخي، (كما يشرح لنا هاريس في كتابه عن صعود النقد وتقدمه الذي نشر بعد موته في كتابه أبحاث فلسفية *Philosophical Inquiries* (١٧٨١) على "طائفة الإسكولائيين [المدرسين] Scholiasts والشارحين والمفسرين". ظهرت هذه الأدوار حتى في العصور القديمة نتيجة للزمن نفسه: أصبحت النصوص القديمة غامضة بالنسبة لنا بسبب تغير اللغة والعادات. ومن بين الأعمال الحديثة العظيمة التي يستشهد بها هاريس عن النقد التاريخي طبعة جون أبتون John Upton لأعمال سبنسر Spenser (١٧٥٨)، ومقالات أديسون في مجلة سبكتاتور عن الفردوس المفقود (١٧١٢) وكتاب وارتنون مقالة عن عبقرية بوب وكتاباته *Essay on the Genius and Writings of Pope* (نشر المجلد الأول منه عام ١٧٥٦). إن مثل هذه القائمة المتنوعة من الأعمال، ومكانتها كأمثلة على "النوع الثاني" من النقد، توحى بمبدأين أساسيين من مبادئ هاريس: أن الاهتمام بمؤلفين فرديين ونصوص فردية يحدث في سياق تقليد في نظرية النقد (تقليد في النقد "الفلسفي")، وأنه في سياق هذا التقليد يكون تأويل الأعمال المفردة وتقييمها مسألتين من مسائل التبحر في العلم، أي فعلين من أفعال النقد "التاريخي". وينتقل هاريس إلى أن يدرج في الطائفة نفسها أنواعًا أخرى من النقاد التاريخيين مثل "مصنفي المعاجم

(٣٢) قدم جورج داير George Dyer مناقشة معاصرة لمفهوم هاريس عن "النقد الفلسفي" في *Poetics* (1812), II.

والقواميس" (خاصة جونسون) و"النحويين" و"كتاب الرسائل الفلسفية" و"كتاب فهارس المكتبات" (أعمال مثل عمل جونسون في مكتبة هارليان Harleian Library) وكذلك المترجمين الذين يعد عملهم "توعاً من التفسير". وينطلق هاريس من هذا الفرع الثاني الكبير من النقد ليتتبع سلسلة نسب النقد، مستشهداً بأقاربه ومعلميه وأصدقائه بوصفها أمثلة حديثة على هذا النقد.

أما النقد "التصحيحي" فيقصد به هاريس ما نطلق عليه اليوم النقد النصي [تحقيق النصوص]، وأداته الأساسية "مقابلة النصوص" Collation، ويمكننا أن نطلق عليه أيضاً اسم النقد "الحجة" Authoritative Criticism (حيث يجعل المؤلفين في متناولنا). ويتمثل عيبه في "التخمين" Conjecture حيث ينغمس المحقق editor- ويستشهد هاريس هنا بتحقيق بنتلي Bentley لنصوص ملتون - في "التجاوز المفرط" ولا يعيد المؤلف لنا إلى حالته الأصلية، بل يقدم لنا على نحو متفاخر "شهادة للمحقق وبراعته". وينتهي هذا التاريخ الكلي للنقد بمدح النقاد باعتبارهم حافظي المعرفة وناقلي الحكمة: "لولا مجهوداتهم الثاقبة والمتبصرة، لوقعنا في خطر الانحطاط إلى عصر البلاهة". وهكذا يستمر المعنى القديم للنقد باعتباره تبحراً في العلم، على الرغم من أن كل النصوص المفردة التي يستشهد بها هاريس نصوص "أدبية" بالمعنى الأحدث للكلمة، إن نقد هاريس نقد "أدبي" إلى حد كبير في الواقع وإن لم يكن بالاسم.

يتميز تاريخ هاريس بأنه يأخذ في اعتباره معظم الاستخدامات التاريخية للمصطلح: النحو وتحقيق النصوص textual editing (ما أسماهها القرن السابق "النحو" و"النقد" بلامبالاة)، الحكم على المؤلفين الأفراد والأعمال المفردة، النظرية النقدية. وبحلول عام ١٧٨١، ظهرت مؤسسة جديدة ومتنوعة للنقد، وصارت مألوفة لمؤرخيها بدرجة كافية لدرجة أنهم لم يجدوا صعوبة في التعرف عليها، ومعرفة ماهيتها. لذلك لم يعد هاريس في حاجة إلى تناول قضايا مثل العلاقة بين الناقد والشاعر أو مؤهلات الناقد؛ فالناقد عالم، ولكن هذه الثقة كان لها ثمنها: ليس تاريخ هاريس تاريخاً حقاً. فيقر بأن أنواع النقد الثلاثة التي يصنفها

ظهرت في العصور القديمة؛ فلقد حدث كل تاريخ النقد في تلك العصور، ومنذ تلك العصور كانت أحداث هذا التاريخ مجرد هجرات قومية لتلك الفئات الأبدية. وهكذا نجد أن هاريس على يقين من أن تراث النقد الذي يصفه هو التراث النقدي الوحيد، التراث الحقيقي؛ لذلك لا يجد أية مشكلة في استبعاد جونسون وبوتنام من صفوف النقاد الفلاسفيين، يقين يضارع ثقته في قائمة المؤلفات الموثوق بها لأعظم كتاب إنجلترا في الصورة التي سلمها بها الناقد الفلسفي إلى الناقد التاريخي (يعد هاريس قائمة بـ "كتابنا الأساسيين": شكسبير، ملتون، كاولي، بوب). وهذه حقائق أبدية، مثل هوية النقد نفسه. وبعد أن جاء النقد الفلسفي إلى إنجلترا اليوم وبعد أن حل قضايا جوهرية، بما فيها قضايا القيمة، يصير الناقد الممارس للنقد عالمًا تاريخيًا. وهكذا يفتح طريق النقد، كما سيتصوره هيردر Herder، باعتباره ذلك الفرع من التاريخ الذي يكشف المعنى الداخلي لأعمال معينة (النقد باعتباره تأويلاً)، وكذلك باعتباره ذلك التمييز الجديد الذي ابتدأه آخر القرن الثامن عشر بين القراءة النقدية ونوع آخر من القراءة، ذلك النوع الذي نسميه اليوم "التذوق" Appreciation^(٣٤).

بمعنى آخر، هناك تناقض في كيفية تحديد هاريس لموقع نفسه بالنسبة للتطورات التي يتتبعها. هل هو جزء من الكشف التدريجي للأحداث (كما سيتضح من سلسلة النسب عنده كناقد من النوع الثاني) أم هو فوق هذه الأحداث وخارجها؟ هل هو فقيه لغوي أم ناقد (تاريخي)؟ مثل هذه المآزق الخاصة بالموقع المتميز الذي يمكن أن يحتله المؤرخ في تلك الأنظمة المعقدة التي يعتبر هذا المؤرخ جزءًا منها - صارت هذه المآزق ملحة في أواخر القرن الثامن عشر حيث صار المجتمع نفسه يتم فهمه على أنه كل شديد التعقيد لدرجة أن أي عنصر مفرد داخله (عنصر يشكله هذا الكل) لا يستطيع أن يستوعب هذا الكل^(٣٥)، ولم يعد بإمكان السيد الجنتلمان أن ينظر نظرة مستقصية وغير منحايزة لكل بحكم مكانته الاجتماعية، مكانة يفترض أنها تحرره من مثل هذا التشكل، كان أمل أواخر القرن الثامن عشر بأن مثل هذه النظرة يمكن أن تكون في متناول العلامة، أي ما سيسميه القرن التالي "المتقف" (تميل

^(٣٤) Hohendahl, *Institution*, Berghahn "Classicist to classical", and Patey, "The canon".
^(٣٥) Barrell, *Literature*.

الدراسات الاستعراضية المتبحرة لأن تكون مطولة، ولذلك مالت الأعمال النقدية الكبرى فسي أواخر القرن الثامن عشر إلى الطول أكثر من الأعمال النقدية الكبرى في أوائله). ربما كان بعض دارسي المجتمع مثل آدم فرجسون Adam Ferguson وأدم سميث على وعى بأن هذا النقد الموجه للسيد النبيل يمكن أن يسرى على أنفسهم، أي أنهم، مثله، لم يعد بإمكانهم أن يدعوا رؤية مستقلة، إلا أن معظمهم لم يقلقهم ذلك. وهاريس مثال نمطي هنا، و"يحل" مشكلة موقعه المتميز المتناقض - أو بالأحرى يتفاداه - بنفس النوع من الثقة الثقافية التي أمنت ذوق السيد: بثقة في أن مصالح الجزء ومصالح الكل هي المصالح نفسها في الأساس. يمكن للنقد التاريخي أن يعتمد على حقائق النقد الفلسفي التي يجسدها بدوره، ولا مفر من أن نكرر هنا أن هاريس يمكنه أن يحقق هذه المعادلة، أن يشعر بهذه الثقة؛ لأنه بحلول عام ١٧٨١ صارت مؤسسة النقد شكلاً اجتماعياً ملحوظاً.

إذا كان جيمس هاريس يتطلع للأمام تاريخياً، ويؤمن بتحول الناقد إلى علامة (وفى النهاية إلى متقف)، فإن أوليفر جولدسميث ينظر للوراء، ناعياً تدخل العلامة فيما يرغب أن يحتفظ به كمجال مهذب للذوق، ويسعى كتابه بحث في الحالة الراهنة للمعرفة الراقية *Enquiry into the Present State of Polite Learning* ليفسر ما صار ينظر إليه بعد منتصف القرن الثامن عشر على أنه انحطاط آخر في الذوق الإنجليزي بالنسبة لتحول الناقد إلى علامة، ذلك التحول الذي يربطه جولدسميث بما يطلق عليه "مهنة المؤلف" باعتباره جزءاً من السوق الاقتصادية^(٣٦). ومع ذلك تظهر التناقضات نفسها عند كليهما: نسبياً يكتب هاريس

(٣٦) عن رواج مثل هذه الأفكار في بريطانيا بداية من منتصف القرن الثامن عشر فصاعداً، انظر Plumb, "The public" إنني أضرب بكتاب جولدسميث بحث المثل؛ لأنه كما قال عنه وليم هنريك William Henrick في مانتلي ريفيو *Monthly Review* لا يحمل إلا من أشياء لا تريد عن كونها "ملاحظات مبتذلة بالية" (quoted in Goldsmith, Works, I.). ومن بين الدراسات الحديثة التي تناولت العلاقة بين المؤلف والسوق في القرن الثامن عشر، انظر:

(For Britain): Kernan, *Printing Technology, Rose, Authors and Owners*; (for Germany): Woodmanese, *The Author, Art, and the Market*, and McCarthy. "Art of Reading"; (For France): John Lough, *Writer and Public*; Robert Darnton, *Literary Underground and Revolution*.

تأريخاً لا يعد في الواقع تأريخاً، يكتب جولدسميث نقداً لا يزعم أنه نقد: "انتحلت شخصية الناقد فقط لكي أقنع بالعدول عن النقد".

ربما كان جوزيف وارتون Joseph Warton يفكر في جولدسميث عندما أبدى- في كتابه مقالة عن بوب *Essay on Pope* إبان دفاعه عن ممارسته الخاصة بوصفه ناقداً تاريخياً: "إن الخوف من التحذلق حماقة يتسم بها العصر الراهن" (الجزء الثاني)، وربما كان جولدسميث يضع وارتون نصب عينيه عندما أضاف في كتابه بحث أن نقاد عصره تحولوا إلى "متحذلقين":

حتى يكتسب المرء سيماء المعرفة عند الإنجليز في الوقت الحاضر ينبغي عليه أن يعرف أكثر بكثير مما هو مهم أو مفيد؛ فالولع السخيف للمرء بأن يعدّه الناس متبحراً في العلم أضر بكل أنواع العلم ضرراً أكبر مما يتخيل بوجه عام. وهكذا يستنفد البعض حصاقتهم الطبيعية في استقصاء حقائق فكر إنسان ما... بينما واصل الآخرون التعلم من تلك المرحلة التي اعتقد الحس المشترك لأسلافنا أنها عميقة الدقة أو شديدة النظرية لدرجة أنها لا تعلم أو تمتع.

بعد أن تحول الناقد إلى متحذلق، لم يعد بإمكانه أن يلبي خدمات النوق:

اعتاد السيد البارع هوجارث Hogarth أن يؤكد أن الجميع، ماعدا هالوى الفنون، يقيمون أنفسهم حكماً في التصوير، ويمكن تأكيد الشيء نفسه فيما يتعلق بالكتابة؛ فالجمهور بوجه عام يضع العمل ككل في وجهة النظر المناسبة، ويدقق الناقد بعينه في كل تفاصيله الدقيقة، ويستهن أو يستحسن بالتفصيل. ويمكن أن يكون ذلك سبباً في أن غالبية الكتاب في الوقت الحالي عرضة لأن يستأنفوا من محكمة النقد إلى محكمة الجمهور.

يمكن أن يقحم التحذلق نفسه - أي الاهتمام الدقيق بدلاً من الرؤى الشاملة - عندما لا يحظى التهذب بالتشجيع الملائم: "عندما يكون الارتباط بين الرعاية والمعرفة ارتباطاً تاماً، يكون كل الذين يستحقون الشهرة مؤهلين للوصول إلى التحذلق.... ثم اقتدت بهم الصفوف الوسطى من البشر التي تقلد العظماء بوجه عام.. لكي يبدو هذا الارتباط اليوم مقطوعاً".

نجحت خطة أديسون التعليمية العظيمة نجاحًا كبيرًا للأسف: ظهر جمهور قراءة كبير ومتنوع (ما سيطلق عليه فرانسيس جفرى Francis Jeffrey بعد سنوات قليلة "طبقات القراء" في صيغة الجمع التي لا تخلو من دلالة^(٣٧))، الأمر الذي ساعد بدوره على توليد عدد غير من الكتاب زائد عن الحاجة، أى كتاب نوى انتماءات اجتماعية غير سليمة (أى يفتقدون إلى الذوق المهنى): "قد يحدث أن يفتقر التجار إلى مهارة تصريف أمور تجارتهم، إلا أنهم قادرون على أن يكتبوا كتبًا، ويمكن أن يفتقر الأجراء إلى المال أو السيدات إلى الخجل، إلا أنهم يكتبون كتبًا ويلتمسون الاكتتاب (تغطية نفقات النشر)". وهكذا فإن امتداد الذوق ليشمل جمهورًا عريضًا يفسد الذوق، ويتم ذلك بتوسيع تلك الإجراءات نفسها التي استخدمها أديسون نفسه، أى بالتحول من الرعاية إلى السوق في المطبوعات الدورية:

عندما لا يجد المؤلف من يرعاه يلجأ بطبعه إلى تاجر الكتب. ربما لا توجد رفقة أكثر ضررًا بالذوق من هذه الرفقة، فمن صالح أحدهما السماح بأقل وقت ممكن للكتابة، ومن صالح الآخر كتابة أكبر قدر ممكن، ومن هنا تولد مساعيها المشتركة تصنيفات مملّة ومجلات دورية. وفي مثل هذه الظروف، يودّع المؤلف السمعة (و) يكتب من أجل كسب قوته... وهكذا عندما يعتاد المؤلف على الكتابة من أجل كسب قوته، يتحول طموحه في النهاية إلى جشع... فيقنط من الاستحسان، ويتحول إلى الربح... وهكذا ربما يكون الإنسان الذى حظى برعاية العظماء قد شرف الطبيعة البشرية، بينما صار ذلك الذى لم يحظ إلا برعاية تاجر الكتب شيئًا لا يمتاز كثيرًا على من يعمل فى الصحافة.

بالطبع لم يدرك جولدسميث أن نجاح برنامج الذوق هو الذى أدى إلى هذه الحالة، كما لم يدرك التناقض بين إدانة الكتاب المأجورين الذين "يكتبون للجمهور" وبين زعمه بأنه عندما يصير النقاد متحذلقين، سيكون هناك "استئناف من محكمة النقد إلى محكمة الجمهور" صار "الجمهور" - جمهور القراء - شديد التنوع لدرجة أنه لم يعد من السهل قرن التعليم بالذوق، مثلما اشترط الأب دوبو قبل ذلك عندما قال فى كتابه تأملات نقدية (١٧١٩): "كلمة (جمهور) هنا لا تشمل إلا الأشخاص. الذين اكتسبوا معرفة"، وسيتحدث الدكتور جونسون بطريقة أكثر

حزراً من جولدسميث عن "استئناف على من النقد إلى الطبيعة"^(٣٨). إن الناقد الذى يتصل من النقد ويفضل القول المذهب ذا "التفاهة الممتعة" على "الوقار" الحديث لا يرى تناقضاً عندما يتحدث عن المؤهلات المناسبة للناقد:

يقول البعض لابد أن يتم تطبيق هذا القانون فى عالم الآداب، كما نجده مطبقاً فى مجلس العموم. ولا يمكن لأى إنسان أن يظهر حكمته فى هذا المجلس إلا إذا كان مؤهلاً تأهيلاً جديراً بثلاث مائة جنيه فى السنة؛ لذلك لا ينبغي لأحد أن يمارس وقاره هنا إلا إذا وصل عمله إلى ثلاث مائة صفحة.

كما لم يجد جولدسميث طريقة لإيقاف انحطاط الذوق سوى حث "السادة الكتاب"، فى ختام فصله "عن النقد"، على بذل "قدرتهم على قيادة ذوق العصر". ولكن المكانة البلاغية التى يجب على هؤلاء السادة النقاد المصلحين أن يشغلوها اليوم تختلف بالضرورة عن المكانة التى كان يحتلها "الرفيق" و"الصديق" من قبل فى القرن الثامن عشر:

إلا أن رجل الذوق يقف.. فى مكانة وسط بين العالم وصومعة الناسك، بين المعرفة والحس المشترك. فهو يعلم السوق أى وجه من الشخصية يؤكدون عليه عند المدح، ويعلم العلامة أين يوجه تطبيقه حتى يستحقه. وبهذه الطريقة، فمن الفيلسوف يكتسب استحساناً شعبياً...

لم يعد الحس المشترك ولا المعرفة ("الفلسفة") خاصية مميزة لصاحب الذوق أو للطبقة التى يمثلها. فالناقد عند جولدسميث معلم قبل كل شىء، وهو اليوم ليس عضواً من هذا الجمهور الذى يجب أن يعلمه ولا عضواً فى عالم التبحر فى العلم ويجب عليه أن يكون وسيطاً إليه. فله قامة مثل قامة هيو بلير Hugh Blair الذى عرف أجيالاً من الإسكتلنديين بالثقافة البريطانية من خلال دورة دراسية بعنوان "محاضرات فى البلاغة والآداب الرفيعة" *Lectures in Rhetoric and Belles Lettres* (١٧٨٣)، أو مثل أن جونسون بتقديره الكبير "للعمل" ودفاعه عن "العمل البرىء" فى التجارة واحتفائه بالكاتب باعتباره عاملاً فى

سوق الأدب، تمكن من تجسيد دور المعلم والعلامة في آن. (في السنوات التي تلت نشر كتاب بحث - أي بحلول العام الذي نشر فيه كتاب قس ويكفيلد *The Vicar of Wake field* (١٧٦٦) - اقتنع جولدسميث بوجهة نظر جونسون)^(٣٩). وهذا الناقد الجديد اللاديسوني، باعتباره وسيطاً (أو حتى مبسطاً)، تولد عنه عارض الكتب في الدوريات الفصلية *Quarterly Review* في القرن التاسع عشر. ويمكننا أن نتتبع في توترات دوريه كمعلم وعلامة القدر الكبير من مصير الناقد منذ القرن الثامن عشر.

يمكننا أن نجد في أوروبا في القرن الثامن عشر نظائر للحظتي التخيير في مؤسسة النقد. حدث التحول الأول - ذلك التحول الذي يفصل أديسون عن دنيس - في فرنسا عندما تبنى دوبو في كتابه تأملات نقدية (١٧١٩) وصف أديسون الحسي للذوق (بما ترتب عليه من توسيع لـ "الجمهور" النقدي)، ويتضح فيما بعد في ألمانيا في الانتقال من جيل بودمر Bodmer وبراييتجر Breitinger وجوتشد Gottsched إلى جيل لسينج Lessing وفريدريش نيكولاى Friedrich Nicolai. كان الجيل الأول يوجه من أعلى عن طريق الأطروحات، مثل كتاب جوتشيد مقالة عن نقد الشعر *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (١٧٣٠) وكتاب براييتجر نقد الشعر *Critische Dichtkunst* (١٧٤٠)، أما

(٣٩) Hirsch, *Literacy*; Hirschman, *Passions*; Parrinder, *Authors*; and Kernan, *Printing Technology*.

أوضح مارك روز Mark Rose أنه في سياق الجدل حول حقوق الطبع، الذي بلغ ذروته في قرار Donaldson v. Becket (١٧٧٤)، حدث أن حقوق التأليف حظيت أخيراً بالاعتراف الشعبي باعتبارها نوعاً من العمل الاقتصادي. وبينما مازال إدوارد يونج Edward Young في كتابه تخمينات عن الإنشاء الأصيل *Conjectures on Original Composition* (١٧٥٩) يميز أعمال التقليد عن الأعمال "الأصلية" على أساس أن الأولى مجرد "نوع من الصناعة التي يولدها.... العمل"، تم تأويل الأدب، في جدل بلغ ذروته في قرار دونالدسون، على أنه سلعة سوق خاضعة للحماية القانونية المناسبة لأنها تعد ملكية وفقاً للأسس اللوكية [نسبة إلى لوك] التقليدية؛ فالكاتب، مثل غيره من العمال، حسب قول لوك في كتابه أطروحتان عن الحكومة *Two Treatises of Government* "خلط عمله بشيء خاص به وقرنه بهذا الشيء، وبالتالي جعله ملكيته" (Rose, *Authors*, Ch.1)

الجيل الثاني فيعارض مثل هذا النظام (كما يشرح لسينج في ختام كتابه أصول المسرحية في هامبورج - *Hamburgische Dramaturgie* (١٧٦٧ - ١٧٦٩)، ويفضل عليه الأنواع الأكثر حوارًا مثل الرسائل، كما في كتاب رسائل خاصة بالأدب الجديد *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (١٧٥٩ - ١٧٦٥) الذي حرره لسينج ونيكولاى وموسى مندلسون. (ظهر هذا الكتاب في شكل حوارى لا لأنه يرد على رسائل القراء ، بل وكذلك عندما قام هيردر عام ١٧٦٧ بنشر "التكملة" الخاصة به للرسائل بعنوان عن الأدب الألمانى الجديد *Über die neuere deutsche Literatur*).

كان كتاب جوتشد مقالة عن نقد الشعر وثيقة انتقالية ذات جاذبية خاصة؛ فهو فى الواقع رد على النظريات الجديدة لأديسون ودوبو التى ربما تعاطف معها دنيس. وعلى الرغم من أن جوتشد يعقد العزم على توسيع مؤهلات الناقد لتتجاوز العضوية فى عالم التبخر فى العلم أو العضوية فى البلاط، كان، مثل دنيس، ملتزمًا تمامًا بالنقد العقلانى، أى بـ "القواعد" كما يكشف عنها العقل المتعلم، قواعد لابد أن تتصاع لها كل الأعمال أيًا كانت استجابة عموم القراء لهذه الأعمال، لدرجة أن هذا الالتزام يحول بينه وبين تنفيذ مشروعه. فبالنسبة لجوتشد، يظل حكم الذوق حكمًا عرقيًا، ولذلك تظل كل الاستجابات الحسية المحضنة (على غرار أديسون أو دوبو) معيبة للغاية. يردى.ى. بودمر J. J. Bodmer على دوبو على نحو لاذع، مصرًا على أن الذوق ليس ملكة تلقى، أى ليس مجرد مسألة إحساس، بل هو قدرة نشيطة على الفهم: "وهكذا نرفض الحكم الحسى للذوق، ونرفض معه حكم "الأغلبية". فلا يستطيع أن يحكم على القيمة الحقيقية للعمل الفنى إلا المتخصص المتعلم؛ فهو الوحيد الذى يكون على ألفة بـ "أسس العلم". العلامة هو الحكم الحقيقى للفن"^(٤٠)

Berghahn "Classicist to Classical".

(٤٠)

توحى حجج مثل حجج بودمر بالتوجه الخاص الذى ستخذه النظرية الأدبية فى أوائل القرن الثامن عشر بألمانيا؛ حيث لم يوجد بعد تلك الجمهور الأدبى الكبير نوعًا - "المتحضر" عند أديسون - الذى كان النقاد الفرنسيون والإنجليز يكتبون له، والذين استمدوا منه الدعم .

كما مرت ألمانيا، فيما بعد بطريقتها الواضحة الخاصة، بأول لحظة تحول في مؤسسة النقد، مرت كذلك باللحظة الثانية. فمع نهاية القرن الثامن عشر واستجابة لنجاح الكتاب والنقاد في خلق جمهور أدبي عريض ومتنوع، ظهرت مؤهلات الناقد مرة أخرى ليتم تأويلها على طريقة دنييس، فيتم تعريف علاقة الناقد بالجمهور من جديد على أنها علاقة المتحدث المتميز الذي لا يتكلم من قلب الجمهور، بل من فوقه. وعندما واجه العديد من الملاحظين انفجاراً في كم المطبوعات وعدد الكُتّاب والقراء، ولاحظوا كذلك مذهباً شعبياً جديداً يروجه نقاد حركة "العاصفة والقصف" Sturm und Drang أمثال هيردر وجوتفريت أوجست بيرجر Gottfried August Burger (مؤلف بيان عام ١٧٨٤ بعنوان "عن شعبية الشعر" Von der Popularität der Poesie)، شخصوا "هوساً بالقراءة" ألمانياً جديداً ربما يكون ضاراً بالذوق والدولة، ورد جوته على كل ذلك في السياق الثوري عام ١٧٩٥ بمقالة تهاجم "الأديب الحافى" (^{٤١}) Literarischer Sansculottismus. وأخيراً في سياق كلاسية فيمار Weimar تبنى شيلر Schiller عن عمد أسلوباً فلسفياً شديد التعقيد لدرجة أنه يعجز أي فرد أن يفهمه سوى من يطلق عليهم شيلر "الصفوة" (أي "المتعلمون" و"هواة الفنون"). وكما أدرج دنييس عام ١٧٠٤ ضمن مؤهلات الناقد "التطبيق المستحق" الذي كان يعنى في الواقع "الفراغ" والخلو من "العمل" عرف شيلر في كتابه عن الشعر البسيط والعاطفي Über naïve und sentimentalische Dichtung (١٧٩٥ - ١٧٩٦) هدفاً محورياً للفن باعتباره يقدم "الاسترخاء"، ويلاحظ شيلر أن هذه الحالة من الاسترخاء عادة ما يساء تأويلها بأنها مجرد سلبية. اتضح أن "الاسترخاء" عند شيلر حالة "نشيط"، حالة لا يستطيع أن يصل إليها أولئك الذين "يعملون": إن الجمهور الذي يتوجه إليه شيلر الناقد جمهور مقصور تماماً على أولئك النشيطين وإن كانوا لا يعملون... فهذه الطائفة فقط هي التي تستطيع أن تحفظ الكمال الجميل للطبيعة البشرية الذي يمزقه العمل المؤقت ويقضى عليه العمل الدائم للأبد" (^{٤٢}).

Woodmanese, *The Authors, Art, and the Market*

(٤١)

Werke, V, 768, quoted in Berghahn, "Classicist to Classical".

(٤٢)

(٢)

قدماء ومحدثون

دوجلاس لين باتي Douglas Lane Patey

ما تعلمناه من القدماء ضئيل، ويفتقد بشدة في معظمه المصداقية، لدرجة أنني لا أطمح إلى أي نوع من الاقتراب من الحقيقة إلا برفض كل الدروب التي سلكوها.

ديكارت، مبحث عن عواطف النفس (١٦٤٩)

إنه مرض العصر الذي يسود في كل مكان: طوائف جديدة، أديان جديدة، فلسفة جديدة، مناهج جديدة: كل شيء جديد، إلى أن يضيع كل شيء.

ميريك كازوبون، مبحث خاص بالحماس (١٦٥٦)

من الشائع والمبتذل لدى من يؤرخون للقرن الثامن عشر أن يقولوا إن الصراع بين القدماء والمحدثين (كما أطلق عليه إيبوليت ريجو Hippolyte Rigault في كتابه تاريخ الصراع *Histoire de la Querelle*، ١٨٥٩) - برغم أن نقاداً مثل ماكاولي Macaulay صرفوا النظر عن هذا الصراع باعتباره شجاراً صغيراً تافهاً محصوراً في رجال الأدب (مجرد معركة كتب) - فإنه كان في الواقع حدثاً فاصلاً، أي أنه يمكننا أن نحدد مولد نقد القرن الثامن عشر والفكر الحديث على السواء في رفض المحدثين لسلطة القدماء ونصوصهم والقواعد المستمدة منهم. عام ١٩٢٠، حدد ج.ب. بيرى J. B. Bury (متبعاً في ذلك توجيه العلماء الفرنسيين) صراع القرن السابع عشر - خاصة أعمال فونتنييل Fontenelle - باعتباره الموقع الذي تم فيه "إثارة أول تأكيد واضح لمبدأ التقدم في المعرفة"، مما مهد الطريق للنظريات التي أدلى بها الأب دي سان بيير Abbé de Saint-Pierre وتيرجو Turgot وكوندورسيه Condorcet عن التقدم البشري، تلك النظريات التي اعتبرها بيرى مميزة لتلك الفترة^(١) بالتوازي مع بيرى، بدأ ريتشارد فورستر جونز Richard Forester Jones بحثاً

Macaulay, "Atterbury"; Bury, *Progress*, p.79.

(١)

في خلفية معركة الكتب الإنجليزية، وتوصل إلى أطروحة مؤداها أن المحدثين - خاصة
بيكون وأتباعه المترممين - برفضهم لمبادئ القدماء المتمثلة في السلعة والتقليد والانحطاط
ولدوا النشاط الذي نعرفه باسم العلم التجريبي الحديث، وفي أثناء البحث سعى جونز لأن يثبت
أن الصراع لم يكن مجرد "مسألة" أدبية، وأن جذوره لم تكن في فرنسا في عهد ديكارت

نما عمل بيرى من أبحاث تمت في فرنسا بداية من كتاب أوجيست جافارى Auguste Javaray
بعنوان عن فكرة التقدم *De L'idée du progrès* (١٨٥١) حتى كتاب جول دافى Jule
Dalvaille بعنوان مقال عن تاريخ فكرة التقدم حتى نهاية القرن الثامن عشر *Essai sur*
l'histoire de l'idée du progrès jusqu'à la fin du XVIIIe siècle (١٩١٠)، وبالنسبة لتأثير
بيرى، انظر مقالة فاجر Wagar بعنوان "أصول" "Origins". سرعان ما تغلقت آراء بيرى في دراسات
القرن الثامن عشر (في أعمال مثل كتاب كارل بيكر Carl Becker بعنوان المدينة السموية لفلاسفة
القرن الثامن عشر *Heavenly City of Eighteenth-Century Philosophers* (١٩٣٢)، ولكنها
بعد الحرب العالمية الثانية على وجه الخصوص ولدت استجابة سلبية تمثلت في إنكار "تفاؤل" عصر
التنوير، مثل كتاب كارلو أنطوني Carlo Antoni بعنوان عن الصراع ضد العقل *Die Kampf*
wider die Vernunft (١٩٥١)، وكتاب هنري فيفريبرج Henry Vyverberg بعنوان التشاؤم
التاريخي في عصر التنوير الفرنسي *Historical Pessimism in the French Enlightenment*
(١٩٥٨) وكتاب بيتر جاي Peter Gay بعنوان حزب البشرية *The Party of Humanity* وكتابه
أيضا بعنوان عصر التنوير: نظرة تلويحية *The Enlightenment: An Interpretation* (١٩٦٦ -
١٩٦٩). (ويمكننا أن ننظر إلى كتاب جوديث بلوتر Judith Plotz بعنوان أفكار الأقول في الشعر
الإنجليزي *Ideas of Decline in English Poetry* (١٩٦٥) وكتاب و.ج. بيت W.J.Bate بعنوان
عبء الماضي والشاعر الإنجليزي *Burden of the Past and the English Poet* (١٩٧٠) على
أنهما مثالان على رد الفعل هذا). في أثناء ذلك، نجد في مجالين واسعين ومتداخلين أن: (أ) فكرة "التقدم
نفسها تعرضت لتمحيص متزايد، (ب) تم إرجاع جذور الإيمان بالتقدم إلى عصر النهضة أولا، ثم إلى
العصور القديمة في النهاية. ومع ذلك ظلت أطروحة بيرى وجونز Jones حية إلى حد كبير، وإن كانت
بصورة أكثر إتقانا: يرى نانرل كيوهين Nannerl Keohane (١٩٧٧) أنه "في عصر بيكون وديكارت
نتعرف لأول مرة على نمط في التفكير يمكننا أن نطلق عليه "فكرة التقدم". وحظيت هذه الأطروحة
بأكمل إعادة صياغة لها في كتاب ديفيد سبادافورا David Spadafora بعنوان فكرة التقدم في بريطانيا
في القرن الثامن عشر *Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain* (١٩٩٠).

وفونتيل، بل في إنجلترا^(٢)؛ لأنه بالنسبة لكل من بيرى وجونز، كان على المحدثين في القرن السابع عشر أن يتغلبوا على "الحركة الإنسانية" humanism، أو "النير الفكرى لعصر النهضة" على حد قول بيرى.

سرعان ما بدأ غيرهم في تنفيذ هذه المزاعم الكبرى بأن أظهروا أن الصراع، حتى عند تطبيقه على الأدب، لم يبدأ في القرن السابع عشر من أصله - أى أن النصوص السابقة، ما دام قد تم النظر إليها باعتبارها بشائر للنقاش، فإنها تشكل في الواقع تراثاً متجانساً ومتواصلاً لا تعتبر نصوص أواخر القرن السابع عشر الشهيرة إلا مجرد قفلة Coda له. اكتشف هانز بارون Hans Baron أن الصراع بين القدماء والمحدثين يقع في صميم فهم الذات لعصر النهضة في إيطاليا، أى جزء من المشروع الإنسانى ذاته (فى الواقع، طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر كانت كلمة "حديث" تعنى بوجه عام منذ إحياء المعرفة). أرجع باحثون آخرون الصراع (ولازمته، فكرة التقدم) إلى العصور الوسطى، بل وإلى العصور الكلاسيكية القديمة^(٣). وتظهر التقابلات بين القديم والحديث باعتبارها جزءاً من الطريقة التى يشكل بها؛ أى عصر هويته، خاصة الطريقة التى يفهم بها نفسه على أنه "عصر" متميز؛ لذلك طوال السنوات الخمس والعشرين السابقة أو نحو ذلك، غلب الاهتمام بتعريف ذلك الذى كان جديداً فعلاً في صراع أواخر القرن السابع عشر وطوال القرن الثامن عشر، ذلك الصراع الذى ينظر إليه عادة باعتباره ذا ثلاث مراحل: النقاش الفرنسى الذى أدى إلى أعمال بيرو وفونتيل، ومعركة الكتب الإنجليزية التى أشعلها السير وليم تمبل Sir William Temple وواصلها آخرون خاصة وليم وتون William Wotton وجوناثان

(٢) بدأ جونز بحثه بكتاب خلفية معركة الكتب *The Background of the Battle of the Books* (١٩٢٠) ووسعه فى كتابه القلماء والمحدثون: دراسة فى صعود الحركة العلمية فى إنجلترا فى القرن السابع عشر *Ancients and Moderns: A study of the Rise of the Scientific Movement in 17th - Century England* (١٩٣٦)، ويقول فى الكتاب الثانى منهما: "تفعبتنا العلمية الحديثة تولدت من يكون بالنظر إلى مذهب البيوريتانية" (وهكذا افتتح جونز الجدل الكبير والمستمر حول دور البيوريتانية فى صعود العلم الحديث). وتم انتقاد جونز انتقاداً كبيراً على بؤرة اهتمامه المنغلقة .

(٣) Baron, "The Querelle"; Buck, "Aus der Vorgeschichte der Querelle"; Margiotta, *Le ssman, "Antiqui et Moderni"; and Curtius, European LiteratureöOrigine Italiane; G.*

سويغت Jonathan Swift، و إيقاظ العداوات من جديد في بداية القرن الثامن عشر في شكل مناقشات حول هوميروس (بدأت في فرنسا ولكنها سرعان ما انتشرت في أوروبا كلها). توصلت كل الدراسات حديثة العهد تقريباً عن الصراع إلى أن أهمية هذا الصراع تتمثل في تنمية ونشر فهم جديد للتاريخ؛ فهم ساعد على فهم كل الأعمال البشرية باعتبارها منتجات تاريخية (تأويلات ثقافية)، وبالتالي ساعد على النظر إلى الذوق نظرة نسبية relativization of taste، والاهتمام المتزايد بالثقافات غير الكلاسية في كل من الماضي والحاضر، وأخيراً أسهم في ذلك الكم من التفكير في أواخر القرن الثامن عشر الذي اصططحنا على تسميته "المذهب التاريخي" [التاريخانية] historicism^(٤). كما أدى هذا الصراع إلى التمييز الحديث بين العلوم والفنون. وفيما يلي نتتبع المراحل الأساسية للصراع، ونركز على الطرق التي شكلت بها هذه الاهتمامات التاريخية مؤسسة النقد الأدبي، وواصلت هذا التشكيل في الواقع بعد انتهاء المعارك "الرسمية" بكثير.

بيرو وفونتيل: ظهور التفرقة الحديثة بين "الفن" و"العلم"

العصور القديمة الجميلة موقرة دوماً
لكنني لا أعتقد أنها مقدسة
أنظر للقدمات دون أن أركع لهم
كانوا عظماء، هذا صحيح، إلا أنهم كانوا بشرًا مثلنا
ويمكن لنا أن نقارن دون أدنى ظلم
قرن لويس بقرن أوجست الجميل
شارل بيرو، قرن لويس العظيم (١٦٨٧)

في يوم ٢٧ يناير ١٦٨٧، عقدت الأكاديمية الفرنسية للاحتفال بشفاء لويس الرابع عشر من مرض الناصور، واستمعت إلى قصيدة بيرو التي تحتفي بإنجازات عصر لويس،

(٤) أهم تلك المعالجات قام بها Krauss, Kortum, Jauss, Kapitza, Lachtermann, and Levine.

فصورها إنجازات عظيمة لدرجة أنها تتأطح إنجازات القنماء. وحدثت ضجة كبيرة عند سماع هذه القصيدة؛ اعتقد راسين أن القصيدة دعابة، وبعد أن تذر بوالو عند سماع الأبيات الافتتاحية صاح منادياً بالتوقف عن إلقاء القصيدة، إن القصيدة "جلبت العار للأكاديمية"، ولم يهدئه إلا تدخل صديقه إيويه Huet (الذي يؤمن إيماناً شديداً بأن الإنسان والطبيعة تدهورا منذ العصور القديمة). وكما يتضح من هذه القصة الشهيرة، بحلول عام ١٦٨٧ تم وضع حدود فاصلة للمعركة في الصراع الفرنسي الفكري والشخصي على السواء ^(٥). وصعد نجم بيرو في ستينيات القرن السابع عشر عن طريق كولبير Colbert الذي ضمن له عام ١٦٧١ عضوية في الأكاديمية الفرنسية (رغم قلة نتاجه الأدبي) وعام ١٦٧٢ ضمن له مركزاً مرموقاً باعتباره المشرف على بنايات جلالة الملك Contrôleur des Batiments de sa Majesté وهو مصدر رعاية وسلطة وثروة، وعام ١٦٩١، رغم موت كولبير وفقدان بيرو للحظوة التي كانت له لدى الملك، كان لبيرو من الأمر بدرجة كافية لمساعدته على ضمان مقعد في الأكاديمية لصديقه برنار دي فونتيل Bernard de Fontenelle (وهو مقعد تم رفض منحه لفونتيل أربع مرات نتيجة للجهود المشتركة للحزب القديم، بمن فيه بوالو وراسين وموليير ولافونتيل La Fontaine ولابروير La Bruyère). كان المشاركون في الصراع على وعى منذ البداية ببعده السياسي. فكما يسرى أيضاً على إنجلترا في عهد تمبل، كان معظم المحدثين الفرنسيين أكثر قرباً للسلطة المركزية (التي احتفى بيرو بعظمتها) من الإنسانيين الأكثر استقلالاً أمثال بوالو ^(٦).

(٥) تفاصيل تلك الأحداث موجودة في Rigault and Gillot .

(٦) وهكذا قال تمبل بأن المحدثين الفرنسيين تبينوا آراءهم في البداية لكي ينشئوا بلاطهم فقط، ثم ليدهنوا أولئك الذين داهنوا ملكهم (Works, III)، وكتب جان لوكليرك من أمستردام عام ١٦٩٩ في محاولة من جانبه لتفسير "انحطاط الآداب الرفيعة" بالإشارة إلى الصراع: "من اليوم فصاعداً لن يستمع أحد إلى أولئك الذين يستشهدون بالقنماء ولهم مبادئ مستقلة عن إرادة الملك" (Parrhasiana, I). لقد قام كورتم Kortum بتحليل الأسس التطبيقية للصراع الفرنسي (Perrault et Fontenelle) وكذلك نيدرست Niderst (Fontenelle)، وتم تطبيق التحليل نفسه منذ فترة طويلة على أسلاف بوالو - الإنسانيون في عصر =

تم تدعيم خطوط المعركة منذ عصر شابلان Chapelain وكورنى، خاصة عندما اختلف النقاد حول استخدام المواد الدينية المسيحية فى الأنواع الأدبية الأعلى للشعر (ما يسمى بمعركة العجائبي *querelle du merveilleux*). وفى هذا السياق كان لابد للملحمة على وجه الخصوص أن تعلم بقدر ما تمتع، ومن هنا، وبالرغم من أن هوميروس وفرجيل لم يقدم نماذج للشعر الحديث، ألا يجب على هذا الشعر أن يستغل الوحي المسيحى؟^(٧) دافع بوالو عن القداماء العظام باعتبارهم نماذج للمحاكاة فى كتابه فن الشعر (١٦٧٤)، الذى أضاف إليه هجوما على بعض أعدائه القدامى: كلود Claude أخى شارل بيرو Charles Perrault، مصمم الواجهة الجديدة لمتحف اللوفر وطبيب خطيبة بوالو التى توفيت قبل فترة قصيرة (باعتباره "مغتالا" فى كل من المعمار والطب)، وجان ديماريه دو سان سورلان Jean Desmarets de Saint-Sorlin صاحب الملحمة المسيحية كلوفى Clovis (١٦٥٧). وكان ديماريه قد دافع بالفعل عن الشعر الحديث واللغة المحلية والفن العجائبي المسيحى Le merveilleux chrétien فى العديد من أعماله، وجاء دفاعه أكثر استفاضة فى كتابه مقارنة اللغة الفرنسية والشعر الفرنسى بنظيريهما اليونانى واللاتينى *Comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la grecque et la latine* (١٦٧٠)، وفى رد له على بوالو كتبه عام ١٦٧٤ طالب صديقه شارل بيرو بـ "الدفاع عن فرنسا" ضد "تلك الفرقة المتمردة التى تفضل الأعمال القديمة على أعمالنا".

= النهضة - الذين قال عنهم فيلكس جيلبر Felix Gilbert: "نادرا ما لعبوا دورا فى صنع السياسة... فلقد ظلوا فجوة بين الإنسانين والطبقات الحاكمة فى عصرهم" ("Bernard Rucelai").

(٧) فى بريطانيا، بإمكان المدافعين عن الملحمة والمعجزات المسيحية بالطبع أن يشيروا إلى نموذج ملتون الذى كان يتحول إلى عمدة فى مجاله على نحو سريع، ولكن كان هناك شعور بأن المبادئ الحديثة ليست فى حاجة إلى من يدافع عنها فى كتاب جون دنيس أسس النقد فى الشعر *Grounds of Criticism in Poetry* (١٧٠٤) وكتاب ريتشارد بلاكمور مقالة عن الشعر الملحمى *Essay upon Epic Poetry* (١٧١٦).

لم تكن الأعمال محل النظر مجرد كتب، فلقد شمل الصراع سمعة فرنسا ككل، تلك السمعة التي وصلت في ذلك الوقت إلى قمة الاكتفاء الذاتي في قوميتها الثقافية. فعلى سبيل المثال، امتد هذا الصراع إلى القضية المتعلقة باللغة التي ينبغي أن تكتب بها على اللافئات العامة، اللاتينية أم الفرنسية (ورد فرانسوا شاربنتييه François Charpentier في كتابه دفاع عن اللغة الفرنسية *Deffense de la langue françoise* (1676) ردًا لا مرء فيه: لغة الأمة الأقوى ثقافياً، أي فرنسا). وبحلول عام ١٦٨٨، وهو العام التالي لتلبية بيرو لدعوة ديماريه، كان الصراع شائعاً لدرجة أن فرانسوا دي كالير François de Callières نشر كتاباً بعنوان التاريخ الشعري للحرب التي شنت حديثاً بين القداماء والمحدثين *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes*، إلا أن أهم نصوص الصراع لم تكن قد كتبت بعد، وهي نصوص لم يكتبها بوالو الذي لم يتناول المبادئ محل الخلاف بقدر تناوله لهجوم شخصي على بيرو ونقده لقراءات بيرو الخاطئة لهوميروس، بل جاءت هذه النصوص من جانب المحدثين في أربعة مجلدات من كتاب بيرو مقارنة بين القداماء والمحدثين *Parallèle des anciens et des modernes* (١٦٨٨ - ١٦٩٦)، وخاصة كتاب فونتيل Fontenelle بعنوان استطراد حول القداماء والمحدثين *Digression sur les anciens et les modernes* الذي نشر لأول مرة في شكل جزء من أجزاء كتابه أشعار رعوية *Poésies pastorales* (١٦٨٨). (يقال إن هذا الطور الأول من أطوار الصراع انتهى بنشر فينلون Fénelon لعمله تليماك *Télémaque* وملحمة ذات إلهام كلاسي، ولكنها مكتوبة بالنثر الفرنسي الحديث).

يتخذ كتاب مقارنة بين القداماء والمحدثين لبيرو شكل حوار بين شخصية برزیدان Président [حرفياً، رئيس] وهو من الأقاليم متحلق في ثقافته، ولم يزر باريس منذ عشرين عاماً ولا يتابع التطورات الثقافية الحديثة، ويعتقد أنه لم يتم إنجاز أي شيء جديد وعظيم حقاً منذ العصور اليونانية والرومانية، وشخصية أبيه Abbé [حرفياً، قسيس أو رئيس دير أو الأب كلقب في المسيحية] وهو ساخر علماني (وهو المتحدث بلسان بيرو) وعلى دراية واسعة بالفلسفة والعلوم (واستمد بيرو هذه الشخصية من شخصية صديقه هريجن Huyghens)،

وهو معجب بعصر الملك لويس الرابع عشر، وشخصية شيفالييه Chivalier [حرفيا، فارس] وهو باريسى ألمعى، لا ينحاز لأى من الطرفين فى الظاهر، ولكنه ينحاز لأبيه فى العادة. ويدور الحوار فى إطار زيارة إلى فرساي Versailles، وهى قصر البلاط فى عصر لويس ١٤ ورمز ما تم إنجازه فى العصر الحديث. وخلال محاوراتهم فى عصر لويس ١٤، يستعرض بيرو الإنجازات القديمة والحديثة فى كل المجالات، مثيرة كل موضوعات الصراع تقريرا، الذى حدث منها والذى سيحدث^(٨). يرى أبيه أنه حدث تقدم فى كل المجالات باستثناء النحت الذى يصفه بأنه "أبسط الفنون وأضيقها" (المجلد الأول): الزمن أبو التهذيب والنوق الرفيع كما أنه أبو المعرفة الطبيعية، وتفوق القرن السابع عشر على القداماء، لا فى الفيزياء والفلك فحسب، بل وكذلك فى الشعر والخطابة والأخلاق؛ حيث إن هذه المجالات تعتمد، مثل العلوم الطبيعية، على استقامة التفكير؛ وكذلك على المعرفة الدقيقة بالطبيعة البشرية، وكلاهما وصل إلى كماله فى القرن الذى عاش فيه ديكارت^(٩). إذا كانت مهمة أسمى أنواع الشعر، خاصة الملحمة، تتمثل فى أن تنقل لنا الحكمة فى كل المجالات، كما كان الاعتقاد العام فى ذلك الوقت؛ فمن السخف اليوم أن نقول بعظمة هوميروس، وكان بيرو قد قال فى كتابه قرن لويس العظيم *Le siècle* بأنه لو كان هوميروس قد عاش فى عصر الملك لويس لصار شاعرا أفضل، وهنا يقارن بيرو هوميروس بفرجيل والشعراء اللاحقين مقارنات ليست فى صالحه، ويتوصل منها إلى أن هوميروس ينقصه الكثير، ليس على مستوى الشكل فحسب - فيما أمرته به "عبقريته" حسبما يقول بيرو - بل وكذلك على وجه الخصوص فى القيود التى فرضتها عليه ثقافته البدائية. لم يكن هوميروس يؤمن بالمذهب الطبيعى، ففى مجال الأخلاق والعادات، نجد أن "الأمراء فى عصره يشبهون الفلاحين الأفنان المحدثين"^(١٠).

(٨) Alessandro Tassoni's *Pensieri Diversi*(1620), Book X, George Hakewill's *Apologie of the Power and Providence of God*(1627), and Joseph Glanvill's *Plus Ultra: or, the Progress and Advancement of Knowledge since the Days of Aristotle*(1668).

(٩) القرن السابع عشر.

(١٠) أجمع القداماء والمحدثون على أن الملحمة ينبغى أن تكون "مستودعا للمعارف" *corps de doctrine* على حد قول لو بوسى، ويرى ديماريه Desmaets أن الشاعر الملحمى لابد أن يعطى ويعلم "التاريخ والجغرافيا وعلم الفلك وأمور الطبيعة والمنطق والأخلاق والبلاغة والخرافات والزراعة والعمارة والتصوير والنحت والمنظور والموسيقى". ويقول بيرو بأن "الشاعر، خاصة الشاعر الملحمى، ينبغى أن يتحدث بلياقة عن كل المواد التى يتناولها فى قصيدته، ليكون جديرا بلقبه. يجب عليه أن يعرف كل أمور الطبيعة"، =

في عام ١٦٨٨، كان فونتيل، وهو ابن أخت كورني، يخطو خطواته الأولى على سلم حرفته الطويلة المتمثلة في كونه مروجًا ومبسطًا للعلم الديكارتي؛ فلقد دافع بالفعل عن القضية الحديثة في كتابه حوارات الموتى *Dialogues des morts* (١٦٨٣)^(١١). ويقدم كتابه استطراد الجدل الحديث باستحسان يبرز كل مميزاته، وبازدراء تام للقدماء (ويقول فونتيل إنه إذا نظرنا إليهم [أي القدماء] جملة، وجدنا أن ميزتهم الأساسية تتمثل في أنهم "قادونا إلى الحقيقة" بأن قدموا لنا معرضًا بكل الأخطاء والحقاقات الممكنة). يجب علينا أن ننظر إلى كل الأعمال البشرية على أنها منتجات حضارية: فالطبيعة، بما فيها الطبيعة البشرية، لم تتغير منذ العصور القديمة (وعلى حد قول فونتيل، يدور الصراع في مجمله حول مسألة ما إذا كانت الأشجار القديمة أطول من أشجار اليوم)، أيًا كانت الاختلافات التي تميز أذهان البشر بعضهم بعض، "لا بد أن تسببها ظروف خارجية مثل اللحظة التاريخية والحكومة والحالة العامة للأمور" (ترجمة هيوز Hughes). لم تصل ثقة فونتيل إلى ثقة بيرو بأن الشعر الحديث يمكن أن يتفوق على الشعر القديم؛ فهو كذلك يستشهد بأنواع أدبية جديدة مكتوبة باللغة المحلية، خاصة الرواية وحكايات الجنيات *Fairy tale* (وهو شكل مارس بيرو كتابته)، ولكنه يستدل بأن العصر العظيم للأدب الفرنسي ربما انتهى، وأن الشعر وصل إلى مرحلة كماله في العصر الأوغسطي (الدرجة أنه لا يمكن التفوق على شاعر مثل فرجيل، وكل ما

=يستنتج بيرو من ذلك أن التقدم - منذ عصر القدماء - جعل الفكرة القائلة بأن "هوميروس لم يتجاهل أيًا من أمور الطبيعة وأنه أبو كل الفنون" فكرة سخيفة (III). وبيرو، مثل فونتيل، يستمد نقده للعيوب الشكلية والأخلاقية لهوميروس بالمقارنة بفرجيل من كتاب *Vida فن الشعر* (١٥٢٧) *De arte poetica* وخاصة من كتاب ج. سكاليجر الكتاب السابع من فن الشعر *Poetices libri septem* (١٥٦١)، والجديد في هذين الكتابين هو تقديمهما المفصل لعلم هوميروس.

(١١) خاصة في المحاور الثلاثة بين سقراط ومونتاني *Montaigne* التي يقول فيها سقراط: "هل نضبط الطبيعة ولم تعد لديها القدرة على إنتاج هذه الأنفس العظيمة؟ ولما لا نتضبط من أي شيء سوى البشر العقلاء؟" (*Oeuvres*, II).

يمكن عمله أن يصل شاعر إلى مكانة مساوية لمكانته^(١٢). أهم شيء بالنسبة للقرن التالي، هو أن فونتيل في معرض تناوله لطبيعة التقدم في كل المجالات يوضح ما ألمح إليه بيرو مجرد إلماح، وهو التمييز الأساسي بين المجالات التي تتقدم من خلال تراكم بطيء للمعرفة (مثل الفيزياء والفلك والرياضيات) والمجالات التي يمكن أن تصل فيها العبقرية إلى أعلى قمة مرة واحدة (مثل الشعر والخطابة). بمعنى آخر، ينقل فونتيل التمييز التقليدي بين الشعر (أو البلاغة) والفلسفة إلى أبرع تقسيم في القرن السابع عشر لما أصبحنا نطلق عليها الفنون والعلوم:

على كل، إذا كان للمحدثين أن يقدروا على التفوق باستمرار على القدماء، ينبغي أن تكون المجالات التي يعملون فيها من نوع يسمح بالتقدم. فالخطابة والشعر لا يتطلبان إلا عددًا محدودًا من الأفكار بالمقارنة بالفنون الأخرى، ويعتمدان في تأثيرهما أساسًا على حيوية الخيال. ويمكن اليوم للبشر أن يكسوا في قرون قليلة عددًا صغيرًا من الأفكار، وليست حيوية الخيال في حاجة إلى سلسلة طويلة من التجارب أو إلى قواعد عديدة حتى تصل إلى أقصى كمال في استطاعتها الوصول إليه. الفيزياء والطب والرياضيات تتكون من عدد لا محدود من الأفكار وتعتمد على دقة التفكير الذي يتحسن ببطء متناه، ولكنه يتحسن باستمرار... من الواضح أن كل ذلك لا نهاية له، وأن آخر الفيزيائيين أو الرياضيين سيكونون أكثر قدرة بصورة طبيعية^(١٣).

(١٢) *Digression*. بطول الوقت الذي كتب فيه فونتيل كتابه اللاحق عن الشعر بوجه عام *Sur la Poésie en general* (نشر عام ١٧٥١) توصل فونتيل إلى أن التقدم في الشعر مازال ممكنًا: واصلًا دفاعًا فونتيل وبيرو عن الأشكال المكتوبة باللهجات المحلية دفاع الإنسانين عن المعاصرة حيث أجريا دفاعيهما في طور عصر النهضة من الصراع.

(١٣) المصدر نفسه .

لم يقم تاسونى Tassoni أو هيكويل Hakewill أو حتى بييرو بتصنيف أمثلتهم المتنوعة على هذا النحو^(١٤)، وبعد كتاب استطراد، تبنى كُتَّاب ينتمون لكلا طرفى الصراع بطول أوروبا وعرضها تقسيم فونتيل بسرعة - ففى وقت مبكر مثل عام ١٦٩٤ تبناه كُتَّاب مناصرون للمحدثين أمثال وتون Wotton وشارل جيلدون Charle Gildon، وفيما بعد تبناه كتاب مناصرون للقلماء أمثال دوبو^(١٥) Du Bos. ومع ذلك لا يستعمل هؤلاء الكُتَّاب مصطلحي "الفن" و"العلم" لتمييز تقسيماتهم، وبما أن هذين المصطلحين تم التمييز بينهما (وكان العديد من الكتاب يخلطون بينهما)، ظلا يحملان المعانى التى اكتسبها منذ عصور القلماء^(١٦)

(١٤) Davidson, "Realignment of the arts". (In his *cabinet des Beaus-Arts*(1690) ، وهو فهرس لتلك الفنون كما تتمثل فى تصاوير مجازية على سقف غرفة فى منزله، يسرد بييرو أيضا الخطابة والشعر والموسيقى والعمارة والتصوير الزيتى والنحت، كما يسرد أيضا البصريات والميكانيكا والحرف. ويناقش ر.س. كرين إسهام سيكون فى التقسيم الجديد وتمييزه بين معارف "الثقافة" ومعارف "الإبداع" أو "الزيادة" فى كتابه فكرة العلوم الإنسانية، المجلد الأول .

(١٥) يقول وتون فى كتابه تأملات:

هناك نوعان من [أنواع المعرفة]: أحدهما إما أن يقوم أبرز المتقنين الذين قارنوا الأداءات القديمة والحديثة بالتنازل عن القضية للقلماء تماما أو يعتقدون على الأقل أن المحدثين لم يتجاوزوهم. أما النوع الثانى ففيه يعتقد المدافعون عن المحدثين أن القضية لصالحهم تماما لدرجة أنهم يتساعلون كيف يتأتى لأحد أن ينازعهم فيها. يشمل النوع الأول الشعر والخطابة والعمارة والتصوير والنحت، ويشمل النوع الثانى التاريخ الطبيعى والفيزيولوجيا والرياضيات بكل فروعها.

ويتوصل جيلدون إلى تقسيم مماثل فى كتابه رسائل ومقالات متنوعة الذى نشر فى العام نفسه.

(١٦) يقدم سبادافورا Spadafora مسحا لاستخدام القرن الثامن عشر لهذين المصطلحين فى كتابه التقديم *Progress*. ونظرا لأن مصطلح "الفن" ظل حتى أوائل القرن التاسع عشر يدل على حد قول دلمبير على أى نسق من أنساق المعرفة يمكن اختزاله فى قواعد وضعية وثابتة بمعزل عن أى هوى أو رأى" (*Preliminary Discourse*)، اضطر جوته لأن ينكر أن الشعر "فن". وبحلول عام ١٧٥٠، تم إكمال العبارة القديمة "الفلسفة الطبيعية" بـ "العلم الطبيعى" و"العلم بالمعنى الدقيق"، ويبدو أن كلمة "العلم" المفردة الجامدة لغوياً "unmodified singular science" اكتسبت لأول مرة معناها الحديث المحدود بمعنى علوم الأحياء والكيمياء والفيزياء (والدراسات التى تحذو حذوها) فى إنجلترا فى سياق الجمعيات المتخصصة المجلس البريطانى لتطوير العلم، الذى تأسس عام ١٨٣١، انظر "Ross " Scientist

- كان "العلم" مازال يعنى الفهم النظرى، و"الفن" النشاط العملى، أى أن الفن صناعة يتم القيام بها وفقاً لقواعد معينة. ولكن بيرو وفونتيل عندما تناولوا ما إذا كانت كل المجالات تتقدم بالطريقة نفسها، أدى ذلك إلى ناتج ثانوى للصراع، وهو التمييز بين العلوم التى سيعتمد عليها القرن التالى فى صياغة فئة جديدة، أى فئة "الجمالى" وهى فئة تظهر مقترنة بالتصور الحديث لـ "العلم" فى معرض الصراع بين القداماء والمحدثين^(١٧).

بحلول عام ١٧٠٠، كان كل كاتب تقريباً قد سلم بتفوق المحدثين فى العلم وتفوق القداماء فى الفنون. حتى بالنسبة للتقدمى اليوتوبى تيرجو Turgot يقول:

يظهر الزمن دوماً اكتشافات جديدة فى العلوم، ولكن الشعر والتصوير والموسيقى لا يمكن أن تتجاوز حدًا معيناً، وهو حد تحدده الاستعدادات الفطرية للغات، ومحاكاة الطبيعة والحساسية المحدودة لحاسة من الحواس، وتصل إلى ذلك بخطوات بطيئة ولا يمكن أن تجاوزها. وصل عظماء العصر الأوغسطى إلى ذلك ومازالوا قدوتنا حتى اليوم^(١٨).

بمعنى آخر، قبل كل الكتاب تقريباً التقسيم الجديد للمعرفة. كان لاحتلال الشعر والخطابة مكانهما بين الفنون، فى مقابل العلوم، آثار ضمنية كبيرة على النقد الأدبى، ويلفت انتباهنا هنا ثلاثة آثار منها على وجه الخصوص: (١) ساهمت إعادة تقسيم العلوم - أثناء الصراع - فى البنية المنطقية المتميزة للنقد فى القرن الثامن عشر، (٢) ولدت أزمة فى التصورات الماثلة فى أن أى "فن" يمكن أن يكون له "تاريخ"، (٣) أدت إلى تكوين فئة جديدة من "الأدب" ("الفن" الأدبى) ؛ مما أدى فى النهاية إلى ظهور حاجة ملحة جديدة إلى أن يدافع النقد عن الأدب.

(١٧) ينخرط معماريو "علم الجمال" فى القرن الثامن عشر أمثال أديسون وباومجارتن فى التمييزات التنظيرية التى بدأت تظهر بالفعل فى القرن السابق وكان بيرو وفونتيل أول من قدما تبريراً عقلياً لها.
(١٨) "Discours".

أسهم الصراع أول ما أسهم فى إعادة تعريف "القواعد" النقدية التى تفصل شابلان Chapelain وباسكال Pascal عن بوب Pope ودوبو، فقواعد الكتابة فى رأى السابقين يمكن أن يتم البرهنة عليها بطريقة ديكرتية، أى بحجة سبق الإقرار بها، ويرى الأخير أن النقد مسألة احتمالية استدلالية "تجريبية". فبالنسبة لكل المحدثين ما عدا قلة قليلة منهم (وهى فى الغالب ديكرتية)، تم فهم النقد فى القرن الثامن عشر على أنه محاولة استدلالية لاكتشاف مصدر المزايا أو الآثار الخاصة فى الأعمال الأدبية، أى الوسائل التى يحقق بها الكتاب غاياتهم. وظلت هذه الصياغات للعلاقات بين الوسائل والغايات يطلق عليها اسم "قواعد"، ولكن هذه القواعد لا يمكن أن تتم معرفتها مسبقاً أو على نحو مؤكد تماماً، فلا يمكن للناقد إلا أن يفترضها على نحو احتمالى بناء على الآثار (الغايات) التى أحس بها - فكما قال دوبو، القواعد تعلمنا "فقط كيف نعرف سبب نتيجة ما، تلك النتيجة التى تم الشعور بها بالفعل"^(١٩). وفى الوقت نفسه، لا يمكن للناقد أن يثبت أى الأعمال لها ميزة أكبر؛ لأن المعايير الأدبية لا يمكن أن تُعرف مسبقاً، فكما يذهب بوالو وبوب ودوبو، اختبار الزمن فقط (النقاء العديد من الآراء المحتملة) هو الذى يمكنه أن يميز بين هذه الأعمال. يقدم لنا جونسون Johnson الإيضاح التالى: "بالنسبة للأعمال التى لا تعتبر براعتها مطلقة وقطعية، بل تدرجية ونسبية، الأعمال التى لا تقوم على مبادئ برهانية وعلمية، بل تقوم كلية على الملاحظة والتجربة، لا يمكننا أن نطبق عليها معياراً سوى معيار طول بقائها واستمرار احتفاظها بالمكانة العالية". فلا يمكن أن يكون النقد "علمًا" مثل الهندسة (بالمعنى القديم لهذا العلم الذى نحصل فيه على معرفة برهانية بالأسباب)؛ لأننا، كما

Reflections, II; III (١٩)

يقول بوب أيضاً إن "القواعد لم تصنع إلا للإيفاء بغايتها"، وعندما ينجح الكتاب فى تحقيق غاياتهم، لا بد من تخمين القواعد ("المسترة التى لا يظهر منها إلا آثارها") Essay on Criticism, II, 147, 79, 98. ويرى ريتشارد هيرد أن "القواعد ذاتها ما هى فى الواقع إلا لجوء إلى التجربة المعاشة، أى استنتاجات تم استمدادها من ملاحظة واسعة وعامة لكفاءة وسائل معينة وقدرتها على توصيل تلك الانطباعات"، ويقدم هيرد المنهج النقدى باعتباره مناظراً للتعميم الاستقرائى فى العلم التجريبي (الأعمال الكاملة، المجلد الأول).

يذهب أديسون Addison عند مناقشة "مباهج الخيال"، لا نعرف ولا يمكننا أن نعرف ببساطة الآليات التي تؤثر بها الأعمال فينا^(٢٠). ومن هنا يقول لنا جيبون Gibbon إن الناقد ينبغي عليه أن يقنع بذلك النوع من البرهان الذي يسمح به موضوعه، سواء أكان هذا الموضوع شعراً أم تاريخاً: "تستخدم الهندسة في البراهين الخاصة بها فقط: يفاضل النقد بين الدرجات المختلفة للاحتمال". وقام كتاب القرن الثامن عشر بتطبيق هذه النقطة على كل مجال تستحيل فيه البرهنة؛ فمثل هذه المجالات لا يمكن أن تكون إلا علومًا استدلالية (تجريبية). وهكذا يستخدم بيرك Burke - عند مناقشة فن الحكومة - الحجة نفسها التي استخدمها أديسون في الأعمال الإبداعية^(٢١).

بدأ تطبيق هذه الحجج على الدراسات الأدبية (والدراسات الأخرى) في الصراع وبسببه يميز فونتيل بين الثقافتين لا وفق مدى شمول الرؤية التي تتطلبها كل منهما فحسب، بل وكذلك وفق منهج كل منهما والملكة الذهنية الغالبة عليها. فالشعر والخطابة يعتمدان على "الخيال"، والعلم على "العقل"، خاصة "منهج الاستدلال الجديد" عند ديكرت، ذلك المنهج الذي

(٢٠) Johnson, Preface to Shakespeare; Addison, *Spectator*.

"بالرغم من أننا في العدد الذي صدر بالأمس تناولنا كيف أن كل عظيم أو جديد أو جميل قادر على التأثير في الخيال بتوليد البهجة فيه، ينبغي علينا أن نقر بأنه من المستحيل علينا أن نحدد السبب اللازم لهذه البهجة، ذلك لأننا لا نعرف طبيعة فكرة ما أو نعرف جوهر نفس بشرية، مما قد يساعدنا على اكتشاف اتساق أو تناقض أحدهما مع الآخر، ولذلك نظرًا لافتقارنا لهذا الضوء [الذي يمكننا أن نسير على هديه] فإن كل ما يمكننا فعله في تأملات من هذا النوع أن نتدبر تلك العمليات في النفس الأكثر استساغة، وأن نضع في ظلها ما هو ممتع أو مكرر للذهن، مع عجزنا أن نتبع العال الضرورية والفعالة العديدة التي تتبع منها البهجة أو الكدر".

ويدلي هتشون بنفس الحجة لـ "الإحساس بالجمال" في الفصل الأول من كتابه بحث في ... الجمال
Inquiry into... Beauty

(٢١) Gibbon, *Essay* (echoing Aristotle, *Nicomachean Ethics*, I.iii); Burke, *Reflections*.

"إن علم تكوين جمهورية أو إحيائها أو إصلاحها، مثل كل علم تجريبي آخر، لا يتم تعليمه مسبقاً، كما أنه ليس تجربة قصيرة يمكن أن توجهنا في ذلك العلم العملي، ذلك لأن الآثار الفعلية للعلل الأخلاقية ليست آثاراً فورية دائماً، ولكن ما هو متحيز للوهلة الأولى يمكن أن يكون ممتازاً على المدى الطويل، وامتياز هذا قد ينبع حتى من الآثار السيئة التي أحدثها في البداية".

لعب دوراً كبيراً فى "تحسين الطريقة التى نفكر بها... فى هذا القرن" (والذى يأمل أن يغلب فى المستقبل على "النقد"). وهكذا تكشف لنا الفيزياء عن الحقيقة، بينما الشعر لا يمتلك سوى المكانة التقليدية للخيال، أى الرأى^(٢٢)، ويشرح وتون هذه النقطة مستخدماً لغة المنطق:

أجمع عموم المتقنين على أفضلية القدماء فى تلك العلوم والفنون التى تتناولها حتى اليوم [التصوير، الشعر، الخطابة، النحت، العمارة]: ولكن المحدثين أكدوا أسبقيتهم فى تلك المجالات المعرفية التى مازالت فى حاجة إلى بحث واسع، وكانت مطالبتهم جد سريعة. وأظن أن العلوم الرياضية والفيزيائية تقع ضمن هذه المجالات المعرفية، إذا نظرنا إلى هذه العلوم بمعناها الواسع. فهذه مجالات لا تعتمد فى صدقها على آراء البشر؛ فهى تسمح بوسائل ثابتة لا مجال للشك فيها، وتتمثل هذه الوسائل فى المقارنة والتقييم. ومن هنا يمكننا أن نتجادل حول السؤال عن هم أفضل الخطباء أو أفضل الشعراء، ولكننا لا يمكننا أن نتجادل حول السؤال عن هم أعظم علماء الهندسة أو الرياضيات أو الفلك أو الموسيقى أو التشريح أو الكيمياء أو النبات، وما إلى ذلك^(٢٣).

وهكذا حتى المحدث وتون يقنع بالتسليم بضرورة أن "أساتذة الكتابة، كل بطرقه المتعددة، حتى هذا اليوم، يرجعون إلى القدماء للاسترشاد بهم، ومازالوا يستمدون منهم قواعد فن الكتابة".

(٢٢) يضمم فونتيل الكثير عندما يعقد تبايناً بين النزاعات "اللانهاية" لـ "البلاغة" والاختلافات النهائية لـ "العلم"، فليست تلك النزاعات مجرد الموطن التقليدى لمجرد (الرأى) المحتمل، بل يصف فونتيل "خدعة الخطابة" الأساسية باعتبارها موازنة للأراء على كلا جانبي القضية، وذلك وصف عادل للحجة *in utramque patrem* كما فهمها متشككون أكاديميون مثل شيشرون، ومنهج لا يودى إلا إلى احتمالات Patey, *Probability*, ch. I.

(٢٣) *Reflections* (Addison makes the same division in the *Spectator*, 160).

عندما يدرج وتون Wotton الموسيقى مع الحساب والهندسة، يضع نصب عينيه الموسيقى النظرية *musica theoretica* - أى دراسة النسب والعلاقات العددية الأخرى - وليست الموسيقى التطبيقية *musica practica* (التأليف والأداء الموسيقى).

ثانيًا، عجل التقسيم الجديد للمعرفة بأزمة في تصورات "تاريخ" أي فن؛ فكان مضمراً في هذا التقسيم الجديد أن العلم، على ضوء وجود منهج مناسب، يتقدم تراكمياً، أما الفنون فلا تتقدم بهذه الطريقة. وفي النهاية - في سياق المناظرات العديدة في القرن السابع عشر حول المحاكاة والأصالة - يؤدي هذا الأثر الضمني للتقسيم الجديد إلى رفض التصور القديم لـ "الفن" ذاته. فلم يعد "الفن" نشاطاً منهجياً (أي نشاطاً تحكمه "قواعد")، فذلك من معيزات "العلم" (الذي صار منهجه ببساطه "منهجاً علمياً"). وما دام "الفن" لم يعد يعني "المحكوم بالقواعد" صارت فكرة "التقدم" الفني شيئاً لا معنى له. وبمجرد أن تغير معنى "الفن"، أصبح بإمكان جون أيكن John Aikin أن يقول: "لا يمكن نقل براعة فنان معين إلى خليفة له، ومن هنا لا يقف عصر لاحق على أكتاف عصر سابق بالنسبة لـ ["الفنون"]"^(٢٤). وتم فهم استيعاب الوسائل التي أنجز بها الكتاب العظماء آثارهم - أي استيعاب القواعد - على أنه الطريقة التي يتعلم بها الكتاب الصغار فنهم (على الرغم من أن الكاتب الموهوب فقط - أي "العبقري" - هو الذي يمكنه أن يضيف إلى إنجاز أساتذته): وبالتالي تمثل القواعد الاستمرارية في انتقال أي فن من الفنون. واتخذت تأريخات الفنون بدورها شكل تأريخات لأنواع فنية

"On Attachment to the Ancients", in *Letters*, pp. 18-19 (٢٤)

(بالطبع يتكئ أيكن Aikin على العبارة الشهيرة للتقدم التراكمي وتحقيقه بالبناء على عمل السابقين الذين تم تتبع تاريخهم الطويل في كتب عديدة منها كتاب مرتون Merton على أكتاف الصلابة *On the Shoulders of Giants* وكتاب جونز Jones القداماء والمحدثون *Ancients and Moderns*). وينلي هازليرت Hazlitt بنفس الحجة في مقالته "لماذا الفنون ليست تقدمية؟ - شذرة" "Why the arts are not progressive? - a fragment" (١٨١٤)، في الواقع يعبر هازليرت عن هذه الحجة أوضح تعبير؛ لأنه في عصره كان المصطلحان (وكذلك الفئتان) "الفن" و"العلم" قد اتخذا معاهما الحديث تقريباً:

"الشكوى نفسها - أي الشكوى من أن الفنون لا تصل إلى تلك الدرجة التقدمية من الكمال التي يمكن توقعها على نحو معقول منها - تتبع من فكرة خاطئة؛ إذ إن التناظر الذي يتم اللجوء إليه لتدعيم التقدمات المنتظمة للفن نحو درجات أعلى من الامتياز يفضل فشلاً ذريعاً، فهو يسرى على العلم، لا على الفن... فكل ما هو أوفيل لأن يختزل في قواعد أو قابل للبرهنة عليه - نقول إن ذلك هو التقدمي ويسمح بالتصنيف للتدريج، أما كل ما ليس ألياً أو قطعياً، بل يعتمد على العبقرية والذوق والمشاعر - فصرعان ما يصير ثابتاً أو متحركاً للوراء." *Round Table*

معينة: مثل كتاب سير الفنانين *Lives of the Artists* لفاساري Vasari وحتى كتاب مسيرة الشعراء *Lives of the Poets* لجونسون، فتم تنظيم الكتب لتكون بمثابة قصة لفنانين متعاقبين ينشدون وسائل جديدة تحقق غاياتهم بصورة أفضل، وهي غايات وضعها مؤسسو الجنس الأدبي. (بهذه الطريقة، يمكن لنقاد مثل دوبو أن يتحدثوا عن مؤلف ما باعتباره "خليفة" لمؤلف آخر "يحل محله" المؤلف الجديد لأنه أنتج "أداءات أفضل من نفس النوع": تأملات نقدية *Critical Reflections*، الجزء الثاني). وبالنسبة لفاساري ودوبو، يشكل كل عمل فني جزءاً من تراث متواصل يمتد في الزمان والمكان، ويمكن أن يعبر الحدود القومية، في أي مكان تتم فيه ممارسة هذا النوع الفني، وهكذا يتعقب بوب في كتابه مقالة في النقد *Essay on Criticism* تطور النقد بداية من أرسطو حتى عصره، منظماً تأريخه وفق البراعة الخاصة بكل ناقد في إطار الغايات العامة للنقد ذاته. لكن التصور الحديث للفن رفض مثل هذا التنظيم، وذلك سبب من الأسباب في أن حججاً مثل الحجة التالية التي يدلي بها فولتير Voltaire أصبحت ذات دلالة كبيرة:

استمد معظم النقاد قواعد الشعر الملحمي من ملاحم هوميروس، وفقاً للعادة أو بالأحرى ضعف البشر الذين يأخذون بداية فن ما على أنها مبادئ هذا الفن نفسه، ويميلون إلى الاعتقاد بأن كل شيء ينبغي أن يكون بطبيعته ما كان عليه عندما تم اختراعه في البداية.^(٢٥)

مع نهاية الفهم القديم للفن باعتباره محكوماً بالقواعد ونهاية ما استلزمه ذلك من نظرية في النوع الأدبي، كان لابد أن تتغير الطريقة التي تم بها تصور تاريخ أي فن من الفنون.

Essay on Epick Poetry (1727); (٢٥)

يستطرد فولتير لدرجة القول بأن:

"القصيدة الملحمية لطروحة منظومة شعراً. العادة هي التي أضافت لها كلمة 'الملحمية'، خاصة لتلك القصائد التي تسرد حدثاً عظيماً". ويحاكي سويفت حجج مثل حجة فولتير محاكاة ساخرة في كتابه حكايّة سفينة: "لكنني أعتقد أنني هنا مؤهل لأن أحظى بالشرف العظيم الذي يدعو للفخر والمائل في أنني آخر كاتب، أزعم سلطة مطلقة لحقي، بصفتي آخر محدث، تلك السلطة التي تمنحني قوة طاغية على كل الكتاب السابقين على".

فكما سنرى، يتم احتواء تأريخات فنون معينة في تاريخ فكرى أو ثقافى أو قومى أعم. لو كان توزيع فوننتيل للمجالات المعرفية وفق الملكة ينبع في النهاية من وصف سيكون فى كتابه ترقية المعرفة للذاكرة والخيال والعقل (وهى ملكات التاريخ والشعر والفلسفة على الترتيب)، أضاف نظرية في الكشف التقدمى للذهن من خلال التتابع التاريخى لهذه الملكات: "هناك نظام ينظم تقدمنا. فكل علم يتطور بعد أن تكون مجموعة معينة من العلوم السابقة عليه قد تقدمت، ولا يمكنه أن يتطور إلا فى هذه الحالة؛ فعليه أن ينتظر دوره حتى يكسر صدفته ويخرج للنور". تبنى معظم المحدثين اللاحقين لفوننتيل نموذج التاريخى وما استلزمه ذلك من تقسيم للمعرفة، فعلى سبيل المثال، أمد هذا النموذج ألبير d'Alembert - الذى صار الخيال بالنسبة له الملكة الحاكمة للشعر، بل لكل الفنون الرفيعة [الفنون الجميلة والآداب الرفيعة] - بتفسير لتطور الثقافة الأوروبية منذ "تهضة الآداب": "عندما ننظر إلى تقدم الذهن منذ تلك الفترة التى تعيها الذاكرة، نجد أن هذا التقدم تم القيام به بالتسلسل الذى ينبغى أن يسير فيه بصورة طبيعية. فبدأ بسعة الاطلاع، واستمر بالآداب الرفيعة، واكتمل بالفلسفة"^(٢٦) وهناك من يتبعون التقدم من الحواس مروراً بالخيال حتى العقل، وهذا النموذج استرشد به توماس وارتون Thomas Warton فى كتابه تاريخ الشعر الإنجليزى باعتباره جانباً من جوانب تاريخ إنجلترا ذاتها، وهو النموذج نفسه الذى استرشد به هيو Hugh عند تمييزه وتنظيمه للتقاليد القومية المتنوعة فى البلاغة والآداب الرفيعة^(٢٧). وصار تاريخ أى فن من الفنون تاريخاً ذا مراحل - فترات - تتأطر حركات أكبر للذهن القومى والمؤسسات القومية؛ لأنها مراحل تسترشد بهذه الحركات. وبهذا استلزم التقسيم الجديد للمعرفة (وكذلك الإحساس العميق بالاختلاف التاريخى) الذى تولد من الصراع أنواعاً جديدة من التاريخ مثل ذلك الذى يناقشه رينيه ويليك René Wellek على سبيل المثال فى كتابه نشأة التاريخ الأدبى الإنجليزى *The Rise of English Literary History* فى النهاية، أدى التقسيم الجديد إلى إعادة تصور فئة "الأبى" ذاتها، وهو تصور اكتمل فى القرن الثامن عشر عندما تم وضع

Preliminary Discourse (٢٦)

Crane, *Humanities*, I. (٢٧)

الآداب في إطار الفئة الجديدة لـ "الجمالي". عندما صنف بيرو وفونتيل الشعر تحت بند "الخيال"، تطرقا إلى ملكة كان معناها قد تغير منذ عصر بيكون؛ إذ فقد الخيال ما كان في عصر النهضة يمثل وظائفه الفكرية الكبرى، خاصة ارتباطه بالتقييم، فالفهم وحده هو الذي يقوم بهذه المهام اليوم، ومن هنا نبع طرح فونتيل لتناول الفنون جانباً في كتابه استطراداً: فهو يقارن على نحو تقابلي بين "خدع الخطابة" واعتمادية الفيزياء، بين "الحيوية" و"الدقة"، ويقول إن الشعر والخطابة "ليسا مهمين في حد ذاتهما" ربما كان للفصاحة وظيفة سياسية في وقت ما مضى، ولكن "الشعر من ناحية أخرى لم يكن صالحاً لشيء، مثلما كان دوماً في ظل كل أنواع الحكومات: وهذه النقيصة من جوهر الشعر" (٢٨)، وتلا ذلك سلسلة من الأعمال تعيد مثل هذه الانتقادات، بداية من كتاب الشعر العقيم *De Futilitate poetices* (١٦٩٧) لتانجي ليفيفر Tanneuy Lefebvre حتى القرن الثامن عشر (٢٩).

ساعد تدعيم القرن الثامن عشر لفئة الجمالي، كما هو معروف جيداً، على زيادة حدة تقسيم فونتيل للعمل الذهني: فبالنسبة لباتو Batteux الذي كتب عام ١٧٤٦ عما يشكل الفنون الجميلة كفئة - في كتابه الفنون الجميلة، مختزلة في مبدأ واحد *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* قائلا: "يمثل الذوق في الفنون ما يمثل الذكاء في العلوم"، "الحقيقة هي موضوع العلوم، أما موضوع الفنون فهو الجميل". ومن هنا سنتولد شكوى شيلر Schiller في كتابه التربية الجمالية للإنسان *The Aesthetic Education of Man* من أن الملكات الذهنية في عصره أصبحت "منفصلة عملياً بقدر ما ميزها علماء النفس نظرياً"، وهي نقطة كان القدماء أكثر حذراً، والمتشككون في النظام الحديث للفنون على وعي بها منذ أمد بعيد (٣٠). وتغير مفهوم الأدب نفسه تحت الضغط: تقلصت "الآداب الرفيعة" التي كانت من قبل فئة فسيحة تشمل كل المعرفة المكتوبة المهيبة إلى أن اقتصر على الأدب "الخيالي"

Trans. Hughes (٢٨)

Le Clerc, *Parrhasiana* I; Pons, *Dissertation sur le poème épique*, in *Oeuvres*; and (٢٩) Cartaud de la Villate, *Essai sur le gout*.

Schiller, *Aesthetic Education* (٣٠)

- أى الأنواع الشعرية والمسرحية والسردية التى شكلت فى القرن التالى التقسيمات الأساسية للأدب، وكما كتب يوهان بيرك Johann Bergk عام ١٧٩٩: "وبذلك لا تتمثل وظيفة الأدب المهذب فى زيادة معرفتنا؛ لأن هذه الوظيفة تتقاسمها مع العلوم، بل فى تهذيب ذوقنا" (٣١). وبنهاية القرن الثامن عشر تمثلت نتيجة ذلك فى الإحساس الشائع بأن الفن الأدبى رغم تأديته وظيفة مفيدة فى سياق ثقافى آخر من قبل، لم يعد يؤدي هذه الوظيفة، أى أنه لم يعد، كما يقول هيجل Hegel عن الفنون عامة، بإمكانه أن "يلبى حاجتنا القصوى"، وصار الدفاع عن الشعر الشغل الشاغل مرة أخرى.

معركة الكتب: الصراع بين الإبداع والتعلم

هناك فرق بين سعة الاطلاع والأدب... فالأدب هو المعرفة بالأدب، وسعة الاطلاع هى المعرفة بالوقائع، والأماكن والأزمنة وآثار القدماء... والمتبحر فى العلم يمكن أن يكون أو لا يكون أدبياً مجيداً؛ لأن الفطنة الحساسة والذاكرة الواعية الدقيقة يتطلبان شيئاً أكبر من

= قبل ذلك كان ألكسندر بوب قد سجل وعيه بتقسيم المحدثين للعمل (واستعمل الفكرة الجديدة أياً ما استخدم، التى كان مانتفيل Mandeville أول من سماها بذلك، لكى ينتقد اختزالهم للمعرفة والفنون فى الحرف والصنائع). يقول فى كتاب بعنوان عن المثير للعطف *Peri Bathous* (١٧٢٨): "ينبغى أن يقف فننا على قدم المساواة مع الفنون الأخرى فى هذا العصر. وينبع التطوير الكبير للصناعات الحديثة من كونها منقسمة إلى أفرع عديدة ومقسمة على عدة حرف... وندين لهذا الاقتصاد بدقة ساعاتنا الحديثة، ومما لا شك فيه كنا سندين له أيضاً ببراعة شعرنا وبلاغتنا الحديثين إذا كانت الأجزاء العديدة منقسمة بنفس الطريقة".

(٣١) Bergk, *Die Kunst*.

إنه بالمعنى القديم لمصطلح الآداب الرفيعة *belles-lettres* - الذى يشمل كل "العلوم"، خاصة المعرفة التاريخية - الذى غيرت به "الأكاديمية الصغيرة"، التى أسسها كولبير Colbert عام ١٦٦٣، اسمها عام ١٧١٦ إلى أكاديمية النقوش والآداب الرفيعة *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*، وبحلول العصر الذى عاش فيه دلمبير d'Alembert كان هذا المصطلح قد تقلص معناه: "تقصر اسم «العلم» على المعارف التى لا يخفى على أحد افتقارها للاستدلال والتأمل مثل الفيزياء والرياضيات... إلخ، وتقتصر اسم «الآداب الرفيعة» على المنتجات المستساغة للذهن التى يلعب فيها الخيال دوراً أكبر مثل الخطابة والشعر... إلخ". (*Encyclopédie*, s.v. "Erudition").

مجرد الدراسة وحدها. بالمثل، يمكن أن يفقد الأديب *littérateur* سعة الاطلاع. وإذا اجتمعت هاتان الصفتان ينتج اجتماعهما إلى إنسان متعلم ومهذب.

(جوكور، "الأدب"، دائرة المعارف الفرنسية)

فى عام ١٦٩٠، نشر الدبلوماسى المتقاعد سير وليم تمبل William Temple مقالة بعنوان فى المعرفة القديمة والحديثة، فاتحاً بها جدلاً بشغل المتقنين، وزود سويقت Swift وبوب بأبرز اهتمامات العديد من خير أعمالهما، ويحدد مصطلحات الجانب الأعظم من الجدل الأدبى الإنجليزى فى العصر الأوغسطى. فبعد أن قرأ تمبل دفاعاً عن المعرفة الحديثة فى كتاب توماس بيرنت Thomas Burnet بعنوان نظرية مقدسة عن الأرض *Sacred Theory of the Earth* وكتاب فونتيل استطراد *Digression*، شرع فى عقد مقارنته الخاصة ليوضح أن "أقدم الكتب فى حوزتنا مازالت الأفضل من نوعها"، وهى كتب مكتوبة باليونانية واللاتينية "تدين لها بكل ما تعلمناه" وحتى أعظم المحدثين "ليس أمامهم سوى أن يسيروا فى الدروب التى سلكها القداماء... وكل ما يكتبونه ما هو فى أحسن حالاته إلا صورة من هذه الأصول [القديمة]"^(٣١)، وكما توحى مصطلحات حجة تمبل، رغم أن المعركة الإنجليزية كانت تشبه الصراع الفرنسى الذى اتخذ شكل الجدل حول المزايا النسبية للأدب القديم والأدب الحديث، فقد كانت من بدايتها أكثر انشغالا بالكتب ذاتها، أى بإنتاجها واستخداماتها ومستعملها على وجه الخصوص بقواعد الناقد ووظائفه.

لم يتبن تمبل التقسيم الجديد للفنون والعلوم قط، بل فند موقف فونتيل ربما كان هناك عمالقة بالمعنى فى العصور القديمة (كما يظهر الدليل الأثرى)، ثم يتقدم فى مقارنته مازجاً بين "الفلسفة" بما فيها علم الفلك وعلم وظائف الأعضاء على وجه الخصوص (وهنا يستبعد تمبل النظريات الجديدة لكوبرنيكوس Copernicus وهارفى Harvey مقللاً من أهميتها (وليس لها فائدة علمية)، و"السحر"، و"فن العمارة" (بما فيه تطبيقات الرياضيات على العمارة

فى "التحصينات"، والملاحة والجغرافيا (اللى لم يؤد فيها حتى حجر المغناطيس^(*) lodestone إلى تفوق المحدثين)، والتصوير الزيتى ونحت التماثيل، والميكانيكا (اللى لم يتفوق فيها أحد فى كلية جريشام Grescham College على القدماء)، والشعر (الأعمال المكتوبة نظمًا أو نثرًا، بما فيها كتب التاريخ)^(٣٣). ففى كل هذه المجالات، فشلت المعرفة فى هذه السنوات المائة والخمسين "حتى فى أن تصل إلى مكانة ما توصل إليه القدماء، ولكى يثبت أن الأقدم هو الأفضل فى نهاية المطاف، يستشهد تمبل برسائل فالاريس Phalaris وخرافات إيسوب، اللتى يرجعها إلى عهد فيثاغورث Pythagoras رغم تشكك النقاد السابقين عليه فى حقيقة ذلك. وأخيرًا، يضرب تمبل أربعة أمثلة على تدنى المحدثين: حركة الإصلاح الدينى Reformation اللتى وجهت كل الاهتمام إلى الدين بصورة مبالغ فيها، وأقول نظام الرعاية Patronage، والجشع؛ حيث يسعى الناس لجمع المال فى حين أنهم كانوا يسعون فيما مضى لـ "الشرف"، والاحتقار [الزائف] للتحلق".

كان وليم وتون William Wotton أول من رد على تمبل بالتفصيل، وكان فى الثامنة والعشرين من عمره عندما نشر كتابه تأملات فى المعرفة القديمة والمعرفة الحديثة *Reflections upon Ancient and Modern Learning* عام ١٦٩٤. وعلى العكس من تمبل، كان وتون ضليعًا فى علوم اللغة، صعد نجمه فى وقت مبكر من حياته، مثل جون ستيورات ميل John Stuart Mill الشاب؛ حيث بدأ فى تعلم اللاتينية واليونانية والعبرية وهو فى الرابعة من عمره (والتحق بجامعة أكسفورد وهو فى العاشرة من عمره)، وفى

(*) حجر المغناطيس حجر له قدرة مغناطيسية طبيعية، وكان يُستخدم قديمًا فى الملاحة والجغرافيا بمثابة بوصلة. (المترجم)

(٣٣) يقصد تمبل Temple بكلمة "السحر" ما كان يطلق عليه منذ العصور الوسطى اسم "السحر الطبيعى"، وهو فلسفة طبيعية تطبيقية مهمة فى تطور العلم الحديث (انظر مقالة هتشيسون "Occult qualities" Hutchison وكتاب إيمان Eaman بعنوان *Science*). عندما ينكر تمبل مغزى حجر المغناطيس (وعندما يوحى فيما بعد بأن القدماء أنفسهم ربما كانوا يمتلكون متفجرات)، فإنه يشكك فيما كان ثالوث الاختراعات الحديثة العظيمة: الطباعة والبارود والبوصلة (انظر مقالة ولبر Wolper بعنوان "Rhetoric of gunpowder").

الأمر العلمي، يعترف بأنه طلب مساعدة أعضاء الجمعية الملكية أمثال جون كريج John Craige وإدموند هالي Edmund Halley. ويقدم وتون نفسه بأنه وسيط بين القديم والحديث، مقسمًا المفاخر من خلال تقسيمه المتن للفنون والعلوم على كل منهما، مخصصًا فصلًا لكل منهما. في الواقع، يقتل وتون الشعراء والخطابة بحثًا - وهما المجالان الأخلاقيان اللذان يهتمان تمبل - في خمسة فصول تمهيدية، ويكرس الجزء الأساسي من كتابه تأملات لعرض الإنجازات الحديثة في العلوم الفيزيائية.

من بين المجالات التي يستشهد بها وتون على تفوق المحدثين مجال لم يكن من قبل طرفًا رئيسيًا في الصراع، وهو مجال "فقه اللغة" (النقد)، وهو نوع من الدراسة بلغت حد الكمال منذ إحياء المعرفة وبسببه. ومن خلال جهود المحققين المحدثين في ضبط التفاصيل الصغيرة للتواريخ والأسماء، "التسلسل الزمني القديم والجغرافيا القديمة" *Old Chronology and Geography* - وهو عمل يتم استبعاده في الغالب الأعم باعتباره عملاً مضنيًا متحذلقة - نعرف اليوم شكل التاريخ القديم بصورة أفضل مما كان يعرفه أي شخص في العصور القديمة نفسها. وتبرز فصاحة وتون في الاحتفاء بمثل هذا النوع من الدراسة، مستخدمًا عبارات استدعاها سويفت عندما بدأ يكتب روايته حكاية سفينة *Tale of a Tub* ، ويقول وتون إن "تفسيرات النقاد المحدثين تتطلب دقة في الفكر ومطابقة الإبداع لمقتضى الحال ربما أكثر عشرين ضعفًا من حجم هذه الأعمال التي بنيت عليها هذه الأنواع من النقد نفسها"، وهذه الجهود الهائلة للمعرفة "ترفع قدر الناقد الحصيف فوق قدر المؤلف نفسها الذي يجرى الناقد قلم مهارته على أعماله؛ حيث إن من يميز أفكار إنسان آخر أعظم من الإنسان الذي فكر".

دخل تمبل طرفًا في الصراع مرة أخرى في رد على وتون كتبه حوالي عام ١٦٩٥، ولكنه لم ينشر إلا بعد وفاته في طبعة أعماله المجمع التي نشرها سكرتيره جوناثان سويفت عام ١٧٠١. وهنا يوضح تمبل الهدف من رده هذا أنه يهدف إلى إقناع أساتذة الجامعات بآلا يكفوا عن دراسة الروائع الكلاسيكية، ويسجل وعيه بالجانب التربوي من جوانب الصراع: يدور النقاش حول ما يقدر أن تستولى عليه العلوم والمناهج من المقرر الدراسي. وهنا أيضًا واجه تمبل التقسيم الجديد للمعرفة، رغم أنه لم يفهم ذلك. وفي رأي تمبل أن المعرفة التي يصير

خصومه على الاحتفاء بها أيما احتفاء ليست المعرفة التي تولدت منذ إحياء المعرفة، بل هي تلك النقدات التي جعلتها "الفلسفة الجديدة" ممكنة، والتي لا ترجع إلا إلى "خمسين أو ستين سنة" مضت، أي فلسفة ديكارت. (وهنا يستشهد تمبل بباراسلسوس Paracelsus بوصفه أستاذًا لديكارت و"جريشام" بوصفه تلميذًا له، ولا يظهر بكون في الصورة مطلقًا). وحيث إن وتون يقبل تفوق القداماء في مجالات مثل الشعر والخطابة، رأى تمبل أن الخلاف اليوم يدور حول "الكيمياء، والتشريح، والتاريخ الطبيعي للمعادن والنباتات والحيوانات، والفلك والبصريات، والموسيقى، والفيزياء، والفلسفة الطبيعية، وفقه اللغة، واللاهوت، مع الوعد بتقديم عرض سريع لكل منها"، ولكن المخطوط ينقطع هنا، مما دفع وتون لأن يعلق: "عندما يصل الأمر إلى مربط الفرس، تتوقف النسخة [التي وصلت إلينا]" (٣٤). وبدلاً من ذلك يقتصر تمبل على تكرار آرائه عن "الخطابة" (بما فيها التاريخ على وجه الخصوص) وفي التساؤل كيف صار فقه اللغة يحتل مكانة عالية باعتباره "علمًا". قام النقاد سابقاً بمهمة تتمثل في رد النصوص القديمة إلى حالتها السليمة، إلا أنهم أصبحوا يشغلون أنفسهم بـ "تفاصيل دقيقة لا طائل من ورائها" وتواريخ و"الأسماء القديمة للأشخاص والأماكن، والعديد من مثل هذه التفاهات الجليلة". والأسوأ من ذلك أنهم يثيرون اعتراضات تافهة مباحكة حول الكلمات والمقاطع في الحكم على الأسلوب، واضعين أنفسهم حكماً لمن يفضلونهم، ويسوون بين الصالح والطالح، في عالم المعرفة. وطوال كل ذلك يتحدث تمبل عن النقاد بصورة تبرز أنهم ليسوا نبلاء (إنهم مجرد "سماسرة" "يتاجرون" بالمعرفة، وأن اهتماماتهم لا علاقة لها باهتمامات النبلاء (إنهم سلالة من الباحثين لا أعرفهم كثيراً).

وكان تمبل مصدر الإلهام الذي استمد منه سويفت تناوله للنقاد في "معركة الكتب"، وطوال روايته حكاية سفينة (طشت) (التي بدأ في كتابتها في بداية تسعينيات القرن السابع عشر ونشرها لأول مرة عام ١٧٠٤). وفي فصل بعنوان "استطراد خاص بالنقاد" من هذه

Temple, "Some thoughts upon reviewing the essay of Ancient and /modern (٣٤) Learning", Works, III.

الرواية، نجد أن متحدثًا حديثًا ودعيًا يميز بين ناقلين من نقاد الماضي - الناقد القديم الذي لا يهتم إلا بأن "يمدح أو يبرئ" الأعمال ويشرح قواعد الكتابة الجيدة، والنوع الثاني "مستعبدو المعرفة القديمة" في عصر النهضة - يميزهما عن "الفضيلة البطولية"، لـ "الناقد الحقيقي"، الذي يصفه بأنه "مكتشف لأخطاء الكتاب ومجمع لها"، "الناقد الحقيقي عبارة عن ميكانيكي يجهز نفسه ببضاعة وعدة لتجارته" وفي "المعركة"، نجد مقارنة صورية يذبح هوميروس فيها بيرو بأن "يقذف به في وجه فونتيل، تهشم الضربة رأسيهما معًا"، يتميز النقاد المحدثون بـ "الصخب والوقاحة، والبلادة والزهو، والثقة بالنفس والتحللق وسوء الخلق"، ويسعون لأن يكوا قمم جبل بارناسوس Parnassus. ويقرن سويفت، مثل تمبل، النقاد المحدثين بـ "المنهج": وفي حديثه القصصية الإيسوبية الشهيرة، نجد أن شخصية إينشتنت بي Ancient Bee [التي تعنى اسمها حرفيًا النحلة القديمة] الرحيمة تحذر شخصيته مودرن سبايدر Modern Spider [التي تعنى حرفيًا العنكبوت الحديث] البذيئة سليطة اللسان ذات العقلية الرياضية، قائلة: "في ذلك المبنى الخاص بك، ربما كان هناك عمل ومنهج كافيين، ولكن تكشف التجربة اللعينة لكلينا أنه من الواضح تمامًا أن المواد لا تساوى شيئًا، وأتمنى أن تحذر من اليوم فصاعدا وتأخذ في اعتبارك بالاستمرارية والمادة والمنهج والفن"^(٣٥). بجانب وتون في "المعركة" يظهر "عشيقة" بنتلي Bentley، الذي يسرق عتاد فالاريس وإيسوب، وذلك إشارة إلى جدل فالاريس الذي يمثل أهم و(الذع) عنصر من عناصر الصراع الإنجليزي. كان تشارلز بويل Charles Boyle (الذي صار فيما بعد إيرل أوريري Oprey) مازال طالبًا في أكسفورد عندما تبع مدح تمبل لفالاريس وإيسوب عام ١٦٩٠ وكلف بمهمة تحقيق أعمال فالاريس، ونشر هذا التحقيق أخيرًا عام ١٦٩٥، بالرغم من أن ذلك لم يتم إلا بعد أن رفض ريتشارد بنتلي، الذي كان قد تقلد منذ فترة وجيزة منصب أمين مكتبات الملك، السماح - لبويل بالاطلاع على بعض المخطوطات المهمة له في تحقيقه. وفي أثناء ذلك شرع بنتلي، الذي سرعان ما سيرتفع نجمه باعتباره أعظم علامة كلاسي في ذلك العصر، في إثبات أن كلاً من

فالاريس وايسوب لهما كلاسيين على الإطلاق، بل كل منهما هلنستى Hellenistic ينسبان للعصور الكلاسيكية عن طريق الخطأ. ونشرت جهوده أولاً فى ملحق قصير للطبعة الثانية من كتاب تأملات لوتون عام ١٦٩٧، ثم نشرت بعد عامين بعنوان منفصل، وهو أطروحة حول رسائل فالاريس الشعرية *A Dissertation upon the Epistles of Phalaris* (وفى هذه الأثناء، نشر فرانسيس أتربرى Francis Atterbury وآخرون باسم بويل هجوماً على بنتلى، وبالتحديد على علمه وأخلاقه).

أما تمبل الذى لم يكن عالم لغة فدل على قدم وأصالة رسائل فالاريس بالإشارة إلى محتواها وإلى النبالة الأخلاقية وفائدتها لرجل الدولة (الذى يعرف بأنه سيد)، وكان بنتلى قد أثبت أن هذه الرسائل وثائق مزورة تنتمى لعصر متأخر ودست على العصر الكلاسيكى، مستخدماً فى ذلك كل أدوات فقه اللغة. وكما يلمح سويفت فى "معركة الكتب"، قام بنتلى بسرقة عتاد فالاريس - أى المادة الخارجية المحضة لتاريخه - أما أعماله العظيمة نفسها فظلت باقية. ومثل العنكبوت والنحلة، يختلف القدام والمحدثون فى مناظرة فالاريس حول المنهج الملائم لقراءة النصوص وتأليفها. فتمبل يقرأ النصوص القديمة بطريقة الحركة الإنسانية التى كانت تحتل مكانة عالية فى عصره، أى بحثاً عن المعرفة المفيدة التى تحتويها. ويرى أن القداماء العظماء يخاطبوننا مباشرة، ونظراً لملاءمتهم المباشرة يمكنهم أن يكونوا أيضاً بمثابة النماذج التى نقضى بها ونحاكيها، الأمر الذى يعد هضماً لنماذج الماضى بهدف الإفادة منها فى الوقت الحاضر. (وبهذه الطريقة، لا تحاكي الأشكال الساخرة الأوغسطية مثل الملحنتين الساخرتين ماك فلكنو Mac Flecknoe واغتصاب خصلة الشعر *The Rape of the Lock* نماذج الماضى فحسب، بل تجعل الطرائق الملائمة فى المحاكاة موضوعها المعلن). ويشير تمبل إلى الكتب والقراءة بوصفهما شكلاً من أشكال "المحادثة"، كما فعل بترارك فى بداية الحركة الإنسانية؛ حيث إنه لم يقم بمحاكاة شيشرون Cicero فحسب، بل كتب رسائل مألوفة للرومانى الذى مات منذ عدة قرون^(٣٦). ولكن سرعان ما تقدم المشروع

الإنسانى لاستعادة النصوص القديمة وردها إلى حالتها السليمة بخطى جد سريعة - خاصة فى المعرفة القديمة، التى لم يتم التوصل إليها من خلال النصوص فحسب، بل وكذلك من خلال الآثار الباقية مثل العملات المعدنية والميداليات - لدرجة أن من كانوا أصدقاء فى البداية ينظر إليهم على أنهم أجنبى؛ فالاختلاف بين الماضى والحاضر جعل الاطلاع المباشر على النصوص القديمة واستمرارية ملاءمة هذه النصوص للحاضر إشكالاً. فبالنسبة للفقهاء اللغوى بنتلى، ليست رسائل فالاريس مصدر حكمة حتى يتم التحدث معها، بل هى مجرد وثيقة تاريخية غامضة فى حاجة إلى أن تفك شفرتها، وبذلك قلما تكون بمثابة نماذج يمكن أن تصلح للتقليد. ولم تكن هذه المشكلة جديدة؛ ففي عصر النهضة من قبل، انقسمت الحركة الإنسانية حول قضية التاريخ، وتحول معنى Copy [التي تعنى نسخة، صورة] من Copiousness [الغزارة، الكثرة، الوفرة، الفيض] إلى مجرد recapitulation [تلخيص لكلام سابق، أو إعادة كلام سبق بإيجاز، الفذلقة]، ولكن فى القرن السابع عشر، صارت هذه المشكلة أزمة، نتيجة لنجاح المشروع الإنسانى فى إنماء المعرفة التاريخية، ومن خلال الانتشار المتزايد للمواد المطبوعة^(٣٧).

(٣٧) Grafton, "Renaissance Readers", and Wenzelius, "La querelle". ولكن ج. و. بجمان G. W. Pigman يستند إلى أمثلة عديدة ويقول إنه بالنسبة لمعظم قراء عصر النهضة، "عندما يهدد الوعى التاريخى بالاختلاف بين الحاضر والماضى بتقويض نموذجية التاريخ، يفقد الماضى قدرًا من اختلافه، ولا يفقد نموذجيته" ("Imitation"). يربط إيزنشتاين Eisenstein الصراع بانتشار الطباعة فى كتابه *The Printing Press*، ويسجل أنصار القداماء مثل سوفيت وبوب فى أعمال مثل حكاية سفينة والنمسيادة وعيمهم المزعج بانفجار فى عدد الكتب المطبوعة وتوفرها والتأليف الجديد لها، وكان تمبل قد لاحظ بقلق كيف أن أعداد "المنكبين [اللاطفاء] على كتب" نما نموًا كبيرًا فى إنجلترا فى "الخمسين سنة" الأخيرة ("عندى العديد من الخدم الذين تعمقوا فى قراءة الكتب الدينية، وآخرون تعمقوا فى قراءة الشعر، وأعرف فى عائلات بعض الأصدقاء حارسًا متبحرًا فى المبادئ الروزيكرشية Rosycrucian principles وغسالة ضليعة فى مبادئ إبيقور": مقالة "عن الشعر" "Of Poetry" فى المجلد الثالث من الأعمال الكاملة *Works*).

ولذلك نجد أن المشكلة تلقى أوضح تعبير عنها، كما يرى جوزيف لفين Joseph Levine، فى تصورات التاريخ، أى التصورات الخاصة بشكل الأهداف التى يقوم بها التاريخ وما هى الطريقة الواجبة بها كتابته. وتتمثل وجهة النظر القديمة فى أن التاريخ، خاصة تاريخ الإغريق والرومان، يجب أن يكون "مدرسة عظيمة للأخلاق والسياسة" على حد قول مابلى^(٣٨) Mably ، ولذلك نجد أن التاريخ بالنسبة لكتاب قداماء مثل تمبل مازال فرعاً من فروع "الخطابة" (وكما قال سدننى Sidney : "إن أفضل ما لدى المؤرخ خاضع للشاعر")، وتتمثل "غاياته العظيمة" و"الشغل الشاغل لكل المؤرخين" فى أنهم "يناقشون فضائل الأمراء ورذائلهم"، "ويكونون بمثابة القدوة والتوجيه للأجيال القادمة"، وينبغى أن يتم ذلك من خلال صياغة قصص تاريخية جذابة. ولكن المحدثين نوى الانتماءات التى ترجع للعصور القديمة أنتجوا، بما أضافوه من هوامش ومسارد الكلمات الخاصة glossaries واستشهادات وملاحق - كل موضوعات الهجوم السكريليرى^(*) Scriblerian باعتبارها علامات على الثقافة والفوضى - نوعاً مختلفاً وغير سردي من أنواع التاريخ. ويشبه وتون كتابه تاريخ روما *History of Rome* (١٧٠١) بـ "الفيسفاء": "إن تكلف الخطابة يناسب التاريخ بعينه، خاصة تاريخ مثل هذا، ذلك التاريخ الذى ينبغى، مثل أعمال الفيسفاء، إعداده وضفره بأفكار البشر الآخرين ومقولاتهم ، والموضوع الذى نضيف إليه أو ننقص منه آراء المؤلفين يمكن أن يكون له عواقب وخيمة، وكما صنف وتون فقه اللغة على أنه "علم"، نجده هنا لا يتصور التاريخ باعتباره مرشداً أخلاقياً، بل باعتباره بحثاً علمياً^(٣٩). ومن هنا نجد أن سويقت فى "معركة الكتب" يقدم بنتلى - الذى يمثل المثال السكريليرى على المعرفة الخاصة، لا على الآداب الإنسانية - مرتدياً درعاً "مؤلفاً من آلاف القطع المختلفة"، ويقول له سكاليجر

(٣٨) سيكون خطأ كبيراً إذا تقاعصنا عن دراسة Mably, *Observations*, prefatory epistle اليونان

والرومان، فتاريخ هذين الشعبين مدرسة عظيمة فى الأخلاق والسياسة .

(*) نسبة إلى شخصية Martinus Scriblerus التى اخترعها أعضاء نادى سكريليروس فى العقد الثانى من

القرن الثامن عشر، وتدل على السخرية من الأنواع الزائفة فى الثقافة والمعرفة .

(٣٩) Wotton, *History, and Temple, An Introduction to the History of England* (1695). (٣٩)

Scaliger "معرفتكم تجعلكم أكثر بربرية، ودراسكم للعلوم الإنسانية تجعلكم لاإنسانيًا أكثر". والأسوء من ذلك لم يكن قد أتى بعد، وظهر عندما بدأ النقد في إظهار مهاراتهم في تحقيق أعمال المؤلفين المحدثين (مثلما حقق بنتلي أعمال ملتون عام ١٧٣٢)، وبهذه الطريقة صار المحدثون قداماء في الواقع، وظهر إلى الوجود علم "فقه اللغة الحديث".

وبهذه الطريقة ظهر التقابل بين "القريحة المبدعة" Wit و"المعرفة" (أو بين الأصالة gentility والتحقلق Pedantry) الذي يتحدث عنه عدد كبير من المعاصرين - بين النوق وتلك المعرفة التاريخية والنحوية المعروفة في فرنسا بوجه خاص باسم "سعة الاطلاع". عام ١٦٩٩، نعى لوكليرك Le Clerc غياب شبيهه لسكاليجر أو لبيسيوس Lipsius، بين المحدثين، واصفًا ذلك بأنه "انحطاط في الآداب"، بينما رأى بيير بيل Pierre Bayle أن "تغيرًا في الذوق هو السبب في ما نطلق عليه أقول سعة الاطلاع... فيتم تنمية الذهن على حساب الذاكرة. فالرغبة تتمثل اليوم فيما يفكر فيه المرء برقة ويعبر عن نفسه بطريقة مهنية"، "بعض ما يطلق عليهم المواهب (الحقيقية) جعلوه عرفًا سائدًا أن يدين المرء الاقتباس من الكتاب الإغريق وسعة الاطلاع باعتبارهما حنلة" (٤٠). في عام ١٧٦٢، واصل جيبون Gibbon الجدل نفسه وأرجع جذور الصراع بين الإبداع وسعة الاطلاع على وجه التحديد إلى "النزاع الشهير بين القداماء والمحدثين"، وكرس كتابه مقالة في الأدب *Essay on Literature* للتوفيق بينهما. وفي إطار الجهود نفسها للتوفيق بين القداماء والمحدثين، تمكن جيبون في كتابه الأقول والسقوط *Decline and Fall* من صياغة قصة متناسقة ومفيدة، وأدرج فيها ما يزيد على ٨٣٦٢ إحالة إلى نصوص معينة، وحدث ذلك في قرن كان بإمكان كوندillac فيه أن يكتب كتابًا ضخماً مكوناً من ثلاثة أجزاء بعنوان التاريخ القديم *Histoire ancienne* دون أن يستشهد فيه بأي اقتباس من أي نص، وجاء زمن فيما بعد يدين تواريخ، حتى تاريخ جيبون نفسه، بأنها ناقصة علمياً (٤١).

Le Clerc, *Parrhasiana*, I; Bayle, *Dictionnaire*, s.v. "Alegambe" (note D), (٤٠)
"Meziriac" (note C). Cf. Swift in *A Tale on "Criticks and Wits"*.
Levine, *Humanism and History*, ch. 7, and Porter, *Gibbon*, ch. 1. (٤١)

معركة هوميروس: الهندسة في مواجهة التاريخ

نظرًا لأن كل من برع فوصل إلى مرحلة تذوق الإبداع كان حريصًا للغاية، في شهر أغسطس ١٦٩٧، أن يصل إلى لبّ كل ما هو سامٍ من خلال هذه الأطروحة، وأنا أعتبر هذا الشخص مؤهلاً لوضع هذا المبدأ العام. أي قارئ يرغب في أن يستوعب أفكار مؤلف ما استيعابًا تامًا لن يجد منهجًا أفضل من أن يضع نفسه في ظروف الحياة ومواقفها التي عاشها الكاتب، يضع نفسه موضع هذا الكاتب في كل فقرة مهمة خطها بقلمه؛ لأن ذلك سيخلق تكافؤًا وتناظرًا دقيقًا بين أفكار القارئ وأفكار المؤلف. والآن، حتى أساعد القارئ الدعوب في هذه المسألة الدقيقة للغاية، سأذكر باختصار أنني فكرت في كتابة أذكى فقرات وردت في هذه الأطروحة وأنا في الفراش، في الحجرة العليا من البيت، وفي أحيان أخرى (السبب لا أعرفه جيدًا) اعتقدت أنه من الملائم أن أقدم زناد إيداعي بالجوع، وبوجه عام، بدأ العمل ككل، واستمر وانتهى وأنا أتبع نظامًا غذائيًا طويلًا، وأفتقر للمال كثيرًا. والآن أؤمن أنه سيكون من المستحيل على القارئ المتأني الصريح أن يتابعني في العديد من الفقرات الذكية إلا إذا قام، في ظل الصعوبات العديدة التي تواجهه، بتمكين نفسه وتجهيزها، وذلك من خلال اتباع الخطوات التالية، وسأعتبر ذلك مسلمتي الأساسية.

(جوناثان سويت، حكاية سفينة، ١٧٠٤، التمهيد)

في الخامس من شهر أبريل عام ١٧١٦، أقام جان باتيست دي فالنكور Jean-Baptiste de Valincourt مأدبة عشاء لعضوين من أعضاء الأكاديمية الفرنسية ومترجمين لأعمال هوميروس، وهما آن داسييه Anne Dacier وأنطوان هودار دي لاموت Antoine Houdart de la Motte بالإضافة إلى أصدقائهما ومناصريهما. وذكر أحد الضيوف: "شربنا نخب هوميروس"، "وانصرف الجميع متصالحين"، وبذلك انتهت (طبقًا للنصوص القديمة)

معركة هوميروس التى شغلت فرنسا أولاً لمدة خمس سنوات، ثم شغلت أوروبا كلها^(٤٢). بدأت هذه المرحلة من مراحل الصراع بين القدماء والمحدثين عام ١٧١١ عندما نشرت مدام داسييه الترجمة النثرية للإلياذة التى قامت على ترجمتها خلال خمسة عشر عاماً - كانت مدام داسييه ابنة العلامة الكلاسيكى تانجى ليفيفر TanneGuy Lefebvre الذى علمها اللغة اليونانية، وصارت بداية من عام ١٦٨٣، زوجة أندريه داسييه André Dacier المتخصص فى دراسة النصوص الكلاسيكية القديمة، حققت أعمال ديكتيس Dictys وفلوروس Florus، وكاليماخوس Callimachus وترجمت أعمال أناكريون Anacreon وسافو Sapho، وأريستوفانيز Aristophanes وبلوتوس Plautus وتيرنس Terence. كانت مدام داسييه ترى أن هوميروس يمثل "كمال" الشعر: "لا يصير الذوق فاسداً وزائفاً إلا بالابتعاد عن روح هوميروس وأفكاره"، وكتبت فى تمهيد ترجمتها قائلة: "كنت دائماً أطمح لأن أقدم لعصرنا مثل هذه الترجمة لهوميروس، ترجمة يمكنها من خلال الحفاظ على الجماليات الأساسية لهذا الشاعر النبيل، أن تنقذ الجزء الأكبر من البشر من هذا التحيز الضار الذى غرسه فيهم الترجمات الشنيعة التى خضع لها" ^(٤٣).

ولكن عام ١٧١٤، نشر شاعر الملك إدوار دى لاموت مثل تلك الشناعة فى شكل "نسخة معدلة" من الإلياذة كان قد عكف عليها منذ عام ١٧٠١، وفيها "يصحح"، "العبارات الصبائية" و"الحماقات" الواردة فى الإلياذة، ويوضح فقرات ويصوغها صياغة حديثة ويختصرها ويعيد ترتيبها وأحياناً يعيد كتابتها؛ لكى يؤلف إلياذة مكونة من اثنى عشر نشيداً منظوماً فى وحدات ثنائية الأبيات، وكل بيت من ست تفعيلات Hexameter Couplets. ونشرت هذه الإلياذة مع مقدمة بعنوان أطروحة حول هوميروس Discours sur Homère يدافع فيها عما فعله فى الترجمة: "لقد أجريت هذه التعديلات دون تحرج" مدعياً أنه لو حدث أن ظلت الإلياذة كما هى دون أية تغيير لأصاب القارئ الفرنسى الحديث بالملل مثل رومانس كتبها دورفيه d'Urfé ودافع عن نفسه؛ لأنه لا يعرف اللغة اليونانية القديمة . لا أحد يعرف اليوم اللغات الكلاسيكية جيداً حتى يستوعب كل تفاصيل النصوص القديمة، وإن "العقل" وحده هو القادر على كشف كل قيمة فى الإلياذة، ومثل الهندسة، "فن الشعر له مسلماته ونظرياته

Mlle Delaumay, quoted in Tilley, *Decline* (٤٢)

Des causes; Homère défendu; The Iliad, I (٤٣)

ولازماته وبراهينه" لا يمكن أمامها أن يكون لصمود آراء بوالو أمام الزمن أى ثقل: "إذا كانت أسباب الناقد واضحة، لن يكون لثلاث آلاف سنة من الرأى المضاد قوة أكبر من قوة يوم واحد" (الأعمال الكاملة، المجلد الثانى، المجلد الثالث).

ربت مدام داسييه بعملها النقدى الطموح بعنوان أسباب فساد الذوق *Des Causes de la Corruption du goût* (١٧١٤)، مدافعة عن منهجها فى ترجمة الإلياذة بالاستناد إلى الأسباب الإنسانية التقليدية المتمثلة فى المعرفة المفيدة التى تشتمل عليها الإلياذة. وتقول بأن شهرة لاموت نفسها تتبع من الانحطاط العام فى الذوق الذى نشهده فى كل شىء بداية من الأشكال الموسيقية المخنثة الجديدة حتى تذوق الروايات، وتأمل أن الأخلاقيات "البسيطة"، "المباشرة"، "الأصيلة" لـ "العصر البطولى" الذى عاش فيه هوميروس (وبذلت جهداً كبيراً لتدعيم مفهوم "العصر البطولى" هذا) ستجعل القراء المحدثين "اللطفاء" على نحو زائف يشعرون بالخجل؛ مما يدفعهم لأن يتعلموا من هوميروس. ولهذا السبب لا تبالى ترجمتها بالأمور النصية كثيراً، بل تشرح هوامشها العديدة "جماليات" هوميروس وحكمته. ومازالت هذه الملحمة "مجموعة من الآراء الدالة على مذهب" فى نظرها، وليس هذا المذهب علمياً بالطبع، لقد فاز المحدثون فى تلك المعركة [العلمية] - لكنهم خسروا فى كل المجالات الأخرى، حتى فى مجال الدين - وسرعان ما تتحدث مدام داسييه بلغة المجاز والرمز، لدرجة أنها تلجأ أحياناً إلى تراث علم اللاهوت القديم لتعضد فكرتها بأن هوميروس يمثل البذور الضمنية للشرعية المسيحية. إذا كان بيرو ولاموت ينظران إلى المشهد الذى يسعى فيه أخيل Achilles لإبعاد الذباب عن جسد باتروكلوس Patroclus على أنه مشهد ضعيف، فإن مدام داسييه تتبع رأى لوبوسو Le Bossu فى أن المشهد يقدم درساً مفيداً فى الصحة. وتخطب لاموت قائلة إن "أخطاء هوميروس" "أنت الذى وضعتها فى النص"، وإذا فهمنا الإلياذة فهماً ملائماً، فسنجد أنها فى مجملها "منطقية" و"معقولة" و"فلسفية" مثل كل ما تمناه أى عالم هندسة (أسباب فساد الذوق).

عام ١٧١٥ كذلك، نشر أكثر المحدثين الديكارتيين تطرفاً وهو الأب جان تيراسون Abbé Jean Terrasson كتابه الضخم فى جزأين بعنوان أطروحة نقدية حول

الإلياذة، أو بمناسبة هذه القصيدة، نبحت فى قواعد فن شعر يقوم على العقل *Dissertation critique sur L'Iliade, où, à l'occasion de ce poème, on cherche des règles d'une poétique fondée sur la raison* داسييه الإعلان عن هذا الكتاب، صرخت قائلة: "عالم هندسة! geometer سوط الشعر، العداد/ الوزن الأرضي" geo-meter ، ويرى تيراسون أنه بما أن النفس البشرية واحدة، لا نفسين، فإن التقسيمات بين الفنون والعلوم تقسيمات مبالغ فيها؛ فالتقدم يحدث فى كل من الفنون والعلوم "كنتيجة لازمة للتكوين البشرى".

يكشف الذهن الدقيق المنظم الحقيقة، ويجد الذوق الوسيلة التى تعبر عن هذه الحقيقة تعبيراً جيداً، وهذه الدقة ثمرة تطبيق الفلسفة على الآداب الرفيعة، وكذلك على الطبيعة المادية. ونظراً لأن القدماء كانوا يفتقدون ذلك، قالوا أشياء خاطئة بطريقة رشيقة فى الأخلاق كما فى الفيزياء.

وفقاً لقانون التطور هذا، "كان الإغريق يعرفون كيف يتكلمون، والرومان كيف يفكرون، ولكن الفرنسيين يعرفون كيف يحاجون"^(٤٤). كانت أطروحة تيراسون عبارة عن هجوم عنيف على "بربرية" هوميروس، وهو هجوم يهدف إلى "إدخال نور العقل نفسه والفلسفة الحقيقية وبمساعدهما ومعونتهما تم التوصل فى أزمنة لاحقة [على هوميروس] إلى الاكتشافات العظيمة والنبيلة فى دراسة الطبيعة ومعرفتها، إدخالهما فى... الخطابة والشعر، النقد وفقه اللغة، أى باختصار... الآداب الرفيعة". وبالرغم من أن ديكرت لم يكن قد ظهر على الساحة بعد، فإن هوميروس كان ينبغى عليه من خلال "القريحة ومبادئ الأخلاق الطبيعية" أن يكون قادراً على "تصحيح الذوق الزائف لعصره". "لا شئ يمت للبشر معصوم

(٤٤) عالم هندسة! يقبل على الشعر مثل عالم الهندسة! Mme Dacier, quoted in Tilley

; Terrasson, *La Philosophie*.

تستخدم مدام داسييه هنا تلاعباً بالألفاظ على منطوق الكلمة التى معناها عالم هندسة فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية؛ حيث تعنى الكلمة فى الأصل "من يقيس الأرض" والمقطع الأول منها geo يعنى الأرض، والثانى يعنى العداد والمقياس والمقياس الشعرى والبحر الشعرى، وتتهمك هنا على من يريد أن يطبق القواعد الرياضية البحتة على الإلياذة دون اعتبار الظروف التاريخية، (المترجم).

من الخطأ سوى العقل، والعاطفة نفسها يجب أن تخضع للعقل"، وبهذه الهمة استخدم تيراسون هندسة ديكارت التحليلية في إثبات أن بعض أوصاف هوميروس مستحيلة مادياً، وصاغ تعريفاً للملحمة يرى أنه مناسب لأعظم كتاب الملاحم ماعدا هوميروس.

في تلك الفترة انضم كثيرون للمعركة، فانضم الأب بون Abbé Pons (الذي وصف هوميروس بأنه "وحش جميل")^(٤٥) إلى جانب لاموت، ودافع جان بوفان Jean Boivin عن مدام داسييه في كتابه دفاع عن هوميروس *Apologie d'Homere*، وكتب أندريه وأن داسييه كتيبات أخرى، ورد عليها لاموت مرة أخرى في كتابه تأملات في النقد *Refléxions sur la critique* (١٧١٥)، وسخر كثيرون من الصراع أو سعوا للتوفيق بين الطرفين، وصار الصراع دولياً، ففي إنجلترا، تأثر ألكسندر بوب بهذا الصراع في ترجمته لهوميروس (اعتبرته مدام داسييه قديماً على نحو غير كاف)، ونشر ريتشارد بلاك مور Richard Blackmore، وهو لاموت إنجليترا "وصفاً للجدل الراهن الخاص بـ "إلياذة هوميروس" (١٧١٦)، وفي إيطاليا، كان فيكو Vico يعيد صياغة الجدل ككل بصورة تامة. فلقد بدأ قرن من البحث التاريخي المكثف في هوميروس وعصره^(٤٦).

كان هذا الصراع، مثل معركة الكتب الإنجليزية، يضرب بجذوره في الفترة التي عاش فيها بيرو وفونتيل، وكان كلاهما قد سعى لأن يطيح بـ "أمير الشعراء" من على عرشه في دفاعيهما عن المعاصرة Modernity. وكان بيرو على وجه الخصوص في الجزء الرابع من كتابه مقارنة Parallèle قد تحدث كثيراً عن اللغة الفجة والأبطال غير المهيذبين والآلهة الفاحشين والعلم البالي والتفاصيل التافهة المكررة المملة عند هوميروس، وتساءل أيهما أكثر بؤساً، هوميروس أم أبطاله، واستخدم تخمينات دوبينيك d'Aubignac التي لم تكن قد نشرت

^(٤٥) Terrasson, *Critical Dissertations*, I; I; *Dissertation critique*, I.

^(٤٦) انظر Foerster, Hepp, and Simonsuuri

بعد ليوحى بأن "هوميروس" لم يكن موجودًا على الإطلاق^(٤٧). كان أندريه داسييه قد رد بالفعل على بيرو في طبعة جديدة من ترجمته لكتاب فن الشعر لأرسطو (١٦٩٢)، وكان بوالو قد رد في مجال النقد، في طبعة جديدة من ترجمته لكتاب لونجينوس Longinus "فى السمو"، وهاجم فى هذه الترجمة بيرو، خاصة فيما يتعلق بجهله باللغة اليونانية القديمة، فى الواقع إن وصفه للسمو عند هوميروس كان أحد الأسباب التى دفعت بوالو لترجمة كتاب لونجينوس من البداية. ولكن فى السنوات التى تلت ذلك، بينما تماسك موقف المحدثين، وصار عقلانية مفرطة، وجد القدماء أن البساط يسحب من تحت أقدامهم. وتولد صراع القرن السابع عشر من تقسيم ما كان يبدو فى عهد شابلان Chapelain لقاء: المبدأ العقلانى والممارسة القديمة، ولكن عندما اتضح أنهما لن يلتقيان مرة أخرى بسبب التقدم العلمى والعقلانية الثقافية ومزاعم فلسفة جديدة، انحاز المحدثون أمثال بيرو للمبدأ العقلانى، بينما مال القدماء أمثال بوالو إلى ما صمد أمام اختبار الزمن، أى إلى الذوق العالمى كما تجلى فى الأعمال القديمة التى تحظى بقبول متواصل لدى القراء نوى الذوق. لابد أن ما ضمن "استحسان قرون عديدة" يمثل "عاطفة كل البشر"، وبذلك لابد أن يكون فى النهاية متمشيًا مع الذوق، حتى إذا كان لا تمكن البرهنة عليه علميًا^(٤٨)، وهكذا اتفق كلا الطرفين على عالمية مزاعمهما. وأيًا كانت رؤية كل منهما للتقدم، فإنهما أكدا أن الطبيعة البشرية طبيعة واحدة دوماً فى كل مكان. (بالطبع بالنسبة لكلا الطرفين، يمكن بسهولة أن يكون مرادفها طبيعة الإنسان فى فرنسا فى عهد الملك لويس: عندما تحدى المحدثون أمثال بيرو مكانة الأعمال القديمة باسم العقل

(٤٧) قامت الدولة بمصادرة كتاب دوبينيك: تخمينات أكاديمية، أو أطروحة حول الإلياذة *Conjectures académiques, ou dissertation sur l'Iliade* الذى كتب فى منتصف تسعينيات القرن السابع عشر، مرتين قبل أن ينشر بعد وفاة المؤلف عام ١٧١٥، ولكن هذا الكتاب كان منتشرًا على نطاق واسع وكان معروفًا لبيرو ثم لبنتلى الذى جهز لإعداد طبعة جديدة لهوميروس ستعكس قبوله لفكرة دوبينيك الماثلة فى أن القصيدتين الهوميروسييتين كانتا مجرد مجموعة قصائد متنوعة تم تجميعها فى عهد بيزيستراتوس Pisistratus.

(٤٨) Boileau, *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, in *Oeuvres*, V. (٤٨)

العالمي، في العادة تطابق هذا العقل في الممارسة مع الذوق الفرنسي الحديث، رأى بيرو أن هذا الذوق يمثل كمال ذوق القدماء (مقارنة، الجزء الأول). وبالمهمة نفسها، استطاع رجل قديم مثل بوهور Bouhours أن يثبت التفوق "العقلاني" للمعايير الأدبية الكلاسيكية بأن أظهر أن المؤلفين الفرنسيين المحدثين متفوقون على أي مؤلف في إيطاليا أو إسبانيا^(٤٩). ولكن في المرحلة التالية من النزاع، بدأ القدماء بداية من مدام داسييه حتى دوبو Du Bos عندما واجههم علماء الهندسة، أخذوا في الدفاع عن هوميروس على أساس الاختلاف الحضاري والتاريخي. ولم تكن هذه التاريخية الوليدة تتوافق مع مزاعمهم المتواصلة خاصة بالذوق العالمي، ولجأ مفكرو القرن الثامن عشر اللاحقون أمثال هيردر Herder إلى هذه التاريخية لتفنيد تلك المزاعم، وبالتالي تغيير بنية النقد ككل.

تقول مدام داسييه: "أرى أن الأزمنة القديمة أجمل ؛ لأنها لا تشبه أزمنتنا كثيراً، أما مؤيدها بوافان، فيقول: "ما يسرني في الصينيين الأخلاق الصينية... وإذا كان أبطال عصر هوميروس لا يشبهون أبطالنا، ينبغي أن يمتنعنا هذا الاختلاف". الشاعر ممثل لعصره، ولذا لا يجب على التأويل أن يتغاضى عند الاختلاف.

باختصار، الشاعر يحاكي ما هو كائن، لا ما سيكون فيما بعد. لا ينبغي لهوميروس أن يصور عادات القرون اللاحقة، وعلى القرون اللاحقة أن تستحضر عادات عصره. من المبادئ الأولية لفن الشعر أن تتميز العادات عن بعضها البعض تميزاً جيداً^(٥٠).

(٤٩) في كتاب طريقة التفكير الجيد *La Manière de bien penser* - وهو كتاب يعتقد كثيرون أنه يكمل الحجج التي ألقى بها بوالو في كتابه فن الشعر *Art poétique* - عندما يدافع فيلانت Philante عن حق أمة في أن يكون لها ذوقها الأدبي الخاص، يضع بوهور على لسان إيسودوكس Eudoxe المتحدث بلسانه والمدافع عن المعايير الكلاسيكية ردًا مفعماً باسم "العقل" العام. ويقول ج.ج. روبنسون J. G. Robinson بأن هذا العمل من خلال التناظر المثلث فيه بين الاختلاف التاريخي والثقافي والدفاع عن الذوق الفرنسي ضد "البهرجة" الإيطالية أدخل الصراع بين القدماء والمحدثين إلى إيطاليا (*Studies in the Genesis*).

Dacier, *L'Iliade*; Boivin, *Apologie d'Homère*, quoted in Lombard; Dacier (٥٠)

ومن هنا تؤكد مدام داسييه كثيرًا في تمهيدها لترجمة الإلياذة على عجمة هوميروس، بالإضافة إلى صعوبات كثيرة عند ترجمة عمل من ذلك القبيل، وترسى المبدأ التأويلي المائل في أن من يقوم بالتأويل المثل تمثل في أن يضع نفسه بقدر الإمكان في الظروف التاريخية التي عاش فيها المؤلف. وسرعان ما صار هذا المبدأ الذي استتبطنه الجيل الجديد من القدماء شائعًا: "ينبغي علينا أن نحول أنفسنا إلى أولئك الذين كتبت لهم القصيدة، إذا كنا نهدف إلى تكوين حكم سليم على صورها ومجازها وعواطفها" (دوبو)، "حتى نحكم على جماليات هوميروس، ينبغي علينا أن نضع أنفسنا في معسكر الإغريق، لا في الجيش الفرنسي" (مونتسكيو Montesquieu) "يامرنا العقل والقرينة والإنصاف أن ننقل أنفسنا عندما نقرأ أعمال المؤلفين القدماء، إلى الزمان والمكان حيث كتبت" (رولان Rollin). أما جيبون الذي يرى أن "عدم قدرتنا على أن نضع أنفسنا موضع وجهة نظر الإغريق والرومان" تخفي "جمالياتهم" عنا، فيساوي بين التصور التاريخي والدراسة الأدبية نفسها، وهذا التصور التاريخي يمثل بدوره مكونًا أساسيًا في تشكيل "روح فلسفية" حقيقية: "لكنني أتصور أن دراسة الأدب، أي تعود المرء على أن يكون في الوقت المناسب إغريقيًا، رومانيًا، تلميذًا لزيغون وتلميذًا لأبيقورا، ملائمة تمامًا لممارسة سلطاتها وإظهار مزاياها" (٥١).

كان موقف القدماء في القرن السابع عشر أمثال بوالو ارتدادًا لافتًا للنظر - القراء الإنسانيون المهتمون بالدروس الصالحة عالميًا المستمدة من النصوص، ولا توجد "مسلمة أساسية" لهؤلاء القراء مثل تلك المسلمة التي يفرضها المؤلف الحديث في حكاية سفينة لسويقت فرضًا مسبقًا؛ فهذا الفرض المسبق يضمن تفرد كل مؤلف، ومن هنا تصل إلى لا جدوى كل قراءة. بالطبع يعكس الموقف التاريخي الذي اتخذه قدماء القرن الثامن عشر بداية من مدام

Du Bos, *Critical Reflections*, II; Montesquieu, "Mes Pensées", in *Oeuvres*; Rollin, (٥١) *Manière d'enseigner les belles lettres*; Gibbon, *Essay on the Study of Literature*; يرى بيرك Bergk أن القراءة الملائمة للنص تضع أذهاننا في الحالة نفسها التي كان فيها مبدعه عندما أخرجه للوجود" (Kunst, p. 200)

داسييه فصاعداً أنواقهم الخاصة، وهو موقف يناقض موقف علماء الهندسة، بينما يدافع لاموت عند ترجمته المحدثه لـ الإلياذة على أساس أن قلة من العلماء فقط هم الذين يعجبون بهوميروس في اليونانية القديمة؛ لأنهم لا يجدون إلا مجرد متعة تاريخية بـ الإلياذة وبفهمهم للغة مقصورة على الخاصة، ولا يجدون متعة شعرية خالصة، أفضى فينلون Fénelon لدوبو بمخاوفه من أن لاموت سيخدعه بـ "المتعة التاريخية" نفسها^(٥٢). ولكن دفاع لاموت يتم أيضاً عن مفارقتين في موقف مدام داسييه: فباهتمامها بالتفاصيل التاريخية، تبدو حليفة لـ "علماء" أمثال بنتلي الحديث العالم بالنصوص الكلاسية القديمة أكثر من كونها حليفة لبوالو؛ حيث إنها تؤكد على قدم عصر هوميروس وغرابته بالنسبة للعصر الحديث، مما يقوض القراءة الإنسانية لأعماله بهدف نشدان المعرفة المفيدة التي تحتوى عليها هذه الأعمال. وكان لاموت نفسه قد دافع عن قراءة هوميروس سعياً وراء ما نتعلمه منه، ودافع أيضاً عن مهمته في تقديم هوميروس للجمهور بأن ينتقى من النص تلك الأجزاء التي يمكننا أن نتعلم منها حقاً، ولو كان بوالو حياً لوافق على أن الصادق على نحو عالمي عند هوميروس سيظل كذلك في أى سياق جديد. في الحقيقة، لم يطلق لاموت على الإلياذة التي أعدها اسم "ترجمة"، بل "محاكاة"، وإذا كان لا يعرف اللغة اليونانية القديمة، ألا تكمن حكمة هوميروس فيما يقوله، لا في اللغة التي عبر بها عن أفكاره؟ ربما كان بيرو يهدف إلى إدانة القدماء عندما أوحى بأن النثر وسيلة أكثر دقة من الشعر، ولكن ألم تدافع مدام داسييه نفسها عن دقة أداء النثر في ترجمتها لشعر هوميروس، ذاهبة إلى أن "المترجم يمكنه أن يقول نثراً كل ما

(٥٢) يكتب فينلون Fénelon لدوبو Du Bos عام ١٧١٣ قائلاً:

"إننى أدهش من ذلك الذى يعمل جاهداً لكى يقدم لنا طبعة [جديدة] من الإلياذة، لكن إذا غير فيها كل ما لا يتوافق مع عادات المحدثين وآرائهم فإن الإلياذة الناجمة عن ذلك ستكون إلياذة خاصة به وليست إلياذة الشاعر اليونانى ما أتمناه لصالح الجمهور ولصالح المترجم [نفسه] هو ألا ينقص شيئاً من تلك البساطة الأصلية، من تلك الدرجة من الطبيعي، من تلك السمات القوية الأصيلة، التى تصور الأزمنة، تلك الأزمنة التاريخية ومع ذلك لديها القدرة على الإمتاع" (هذا الاقتباس منقول من كتاب لومبار Lombard).

قاله هوميروس شعراً^(٥٣). ونظر لاموت إلى نفسه، مثل داسييه، على أنه حافظ للقيم القديمة، وهو الذي اختار أن يترجم هوميروس شعراً، بينما ترجمته هي نثرًا. وشكواه من حنقة مدام داسييه تستدعي كلام سويغت عن بنتلي، واختلافاته معها توجز الصراع الإنجليزي بين الإبداع والمعرفة، وهنا يمثل المحدثون المهذبون أمثال لاموت المبدعين. إن أفضل الكتاب الإنجليزي ذوى الاهتمامات الكلاسية القديمة (أمثال بنتلي) دفعهم مناهجهم الجديدة في فقه اللغة ودراسة النصوص القديمة إلى جانب ثقافتهم إلى الانحياز للمحدثين، بينما انحاز نظراؤهم الفرنسيون - أمام ادعاء علماء الهندسة باحتكار العقل والمنهج - إلى سعة الاطلاع و"القدم"^(٥٤) ancienneté.

أخيرًا، تتعارض التاريخية الوليدة لأنصار القديم مع مسلمة القداماء المتمثلة في الذوق العالمي. وإذا تعرض الذوق العالمي للمساءلة - عندما لا يكون الذوق المختلف ذوقًا سيئًا بالضرورة، كما يرى باتو Batteux - ستعرض المسلمة التي يقوم عليها الذوق للمساءلة أيضًا: أى مسلمة انساق الطبيعة البشرية. وكما يقول دوبو دفاعًا عن اختبار الزمن "هناك افتراض وحيد مسموح به في هذا اللجاج، وهو أن البشر في كل العصور والبلدان يشبهون بعضهم بعضًا بالنسبة للقلب"^(٥٥). ولا ترد هذه المشكلة عند مدام داسييه إلا ضمناً، على

(٥٣) Perrault, *Parallèle*, II; III; Dacier, *L'Iliade*, I.

يعرف لاموت La Motte في موضع آخر الشعر بمصطلحات تستبعد الوزن الشعري على وجه التحديد: "الشعر، الذى ما هو إلا قوة الأفكار وحيوية الصور وطلاقة التعبير، سيظل دومًا مستقلًا عن كل وزن" (Oeuvres, III, p. 31)

(٥٤) يشرح روى بورتر Roy Porter هذا الاختلاف بالإشارة كذلك إلى التخصص المتطور نسبيًا للدراسة التاريخية في فرنسا في بداية القرن الثامن عشر؛ حيث كان البحث التاريخي والمطبوعات التاريخية لم يقتصر كفلهما على الكنيسة الكاثوليكية فحسب، بل كان يتم كفلهما من خلال الجمعيات المتخصصة المرموقة مثل أكاديمية النقوش والدوريات المتخصصة المدعومة لهذه الجمعيات، وفي إنجلترا في ذات الوقت لم يكن لمثل هذه الجمعيات وجود، وحتى في الجامعات كانت الدراسة التاريخية هزيلة (Gibbon).

(٥٥) Du Bos, *Reflections*, II, ; Batteux, *Les Beaux Arts*:

ضوء رؤيتها لعصر هوميروس البطولى باعتباره نموذجاً يُقتدى به ، وتصير هذه المشكلة وتحتد عند دوبر الذى يشتمل كتابه تلمعات نقدية (١٧١٩) على أشمل هجوم فى بدايات القرن الثامن عشر على روح الهندسة فى النقد، كما يشتمل على أبداع صياغة فرنسية لموقف القدماء. ويردد كتابه هذا دائماً أصداء للمشاركين الأوائل فى الصراع الذين يسعى دوبر للتأمل فى آرائهم، خاصة الاعتماد على أفكار لوك Locke والمذهب الجديد فى الجمال الحسى الذى تلقاه دوبر من أديسون Addison.

بدأ دوبر تحديه لعلماء الهندسة بطرح السؤال التالى: هل سيكون مصير الإلياذة مصير علم الفلك عند بطليموس؟ أوجب أن يتم دحض العقائد فى النهاية، مثلما يتم دحض النظريات العلمية؟ ولكى ينفى دوبر وجوب ذلك، ويرجع إلى التقسيم الجديد بين الفن والعلم - ذلك التقسيم الذى يقبله كما رأينا - لى يدحض المعانى الضمنية التى استقاها المحدثون من هذا التقسيم، وهى أن العلم مجال العقل والفن مجال الرأى. وهنا يحل فكرة من نوعية أفكار جون لوك متطرفة عن العلوم (بوصفها قائمة على تجربة حواس متراكمة) محل النزعة الديكارتية لقوننتيل وتيراسون (القائمة على العلم بوصفها منهجاً). لا يتميز العلم الطبيعى باختلاف فى "المنهج" - بمعنى أى "كمال [مفترض] أوصلنا إليه فن الاستدلال" فى "السنوات السبعين الأخيرة" (منذ عهد ديكارت "الذى يعد أبو الفلسفة الجديدة"). فالفكر نفسه لم يتغير، "وفى الممارسة لا يظهر ما إذا كان منطق باربى Barbey أو منطق بور رويال Port Royal يؤثر على طريقة تفكيرنا بطريقة مختلفة. نحن لا نستدل استدلالاً أفضل من استدلال القدماء فى التاريخ أو

"هل من الوقاحة أن نفضل ما ندين به للآخرين وندين ذلك فى الوقت نفسه؟ سيكون ذلك حماقة وكذلك ظلاماً؛ لأن الأنواق على وجه الخصوص يمكن أن تكون مختلفة أو حتى متعارضة دون أن تكشف عن كونها جيدة فى حد ذاتها." يمكننا أن نفهم جزئياً ارتياب دكتور جونسون التاريخى الشهير (لم يا سيدى، لا نعرف إلا القليل عن الرومان"، يمكننا أن نتق فى أن معلومات مثل أن ملوك معينين حكموا، وأن معارك معينة تم شنها معلومات صحيحة، ولكن كل تلوين [رؤية] وكل فلسفة التاريخ مجرد تخمين") بأنه محاولة لمواجهة تهديد الاختلاف البشرى الكامن فى التاريخية، وبالتالى للمحافظة على الملاءمة المتواصلة للأدب القديم.

السياسة أو الأخلاق" (وبالتالي يعيد دوبو "العقل" للقضاء)، "إن السبب الوحيد لكمال العلوم الطبيعية، أو إذا شئنا الدقة، السبب الوحيد في أن هذه العلوم اليوم أقل كمالاً مما كانت عليه في عهد القداماء يتمثل في أننا نعرف حقائق أكثر مما كانوا يعرفون". لذلك لم يتقدم العلم الطبيعي من خلال بحث تحليلي، بل من خلال تجربة عملية تصادفية بحثية، ومن خلال "الزمن والصدفة" - أي تراكم موفق لتجربة الحواس "لا يلعب فيه الاستدلال دوراً كبيراً" (٥٦). لذلك في العلم الطبيعي، كما في الفن والنقد، لا توجد قواعد مسبقة: فطبقاً لرؤية دوبو اللوكية، إن انطباعات الحواس لها الكلمة الأخيرة في كلا المجالين، وفي الميادين التي لا تصل إليها الحواس، لا نجد إلا رأياً قد يكون أكثر أو أقل رجحاناً. ومن هنا يسيطر التحيز والسلطة على مجال العقل، لا على مجال الحواس، وبما أن أحكام المزية الأدبية عبارة عن تقارير لانطباعات الحواس، فإن آثار "الحقائق الطبيعية" التي نستمدّها من التجربة "التي نعيشها دون تأمل" - وهنا يعتمد دوبو على آراء أديسون - لا يمكن الشعور بها في أقوى صورها في مجال الأدب. وبدلاً من ذلك يمعن دوبو في استخدام حجج المحدثين ضدهم، ويزعم أنهم كانوا ومازالوا خدمة العلم: وما دام العلم الطبيعي ينبغي أن يقوم على العقل، فسيصفيه التحيز والسلطة، وستكون لدينا "موضات في العلوم كما لدينا موضات في الملابس" (٥٧).

(٥٦) في مثال مطول يتتبع دوبو تجارب جاليليو Galileo وتورشيلي Torricelli وبسكال Pascal التي أدت إلى نظرية حيز الفراغ التام vacuum خالصاً إلى أن : "تلك دليل لا سبيل للشك فيه على أن المتبحرين في العلم، لا ينتقلون من مبدأ إلى آخر، وبطريقة تأملية لاكتشاف هذه الحقيقة" (المجلد الثاني). ويقول في فقرة يمكن أن ترد على لسان فيكو Vico (أو على لسان سويفت Swift في معرض كلامه عن اللابيويتين الشخصيات ورواية رحلات جليفر أي من يهتمون بالأوهام والنشاطات غير العملية التي لا طائل من ورائها ويهملون النشاطات المفيدة في روايته رحلات جليفر. إن "الروح الفلسفية" الجديدة لـ "علماء الهندسة" أدت في الواقع إلى تأخير التقدم: تسببت في "إهمال الفنون الضرورية، تم القضاء على المفيد من الأنظمة للحفاظ على المجتمع، وتم تفضيل الاستدلالات التأملية على الممارسة، نحن نتصرف دون أي اعتبار للخبرة، تلك الخبرة التي تعد أفضل موجه للبشرية".

II, p.swift (prejudice), (authority), (the judgement of taste), (fashion). (٥٧)

وبالتالي كان دوبو (مثل غيره من أنصار القداماء غيره من الذين تعرضوا لهذه القضية، مثل جوناثان سويفت) أكثر قرباً من تلك النظرة للعلم التي ظهرت في أواخر القرن العشرين من محدثين مثل وتون الذي-

وهكذا ساعد دوبو فى فرنسا على ابتداء قرن من الدفاع عن سعة الاطلاع ضد ما كان ينظر إليه على أنه تعدييات على الإبداع (كما كان قد بدأ بالفعل فى إنجلترا) وكذلك تعدييات العلم الطبيعى. فى أكاديمية السجلات Académie des Inscription التى تعد ملاذ كل ما هو قديم ظهرت مجموعة متتالية من الأطروحات مثل أطروحة الأب دى ريبيل Abbé du Resnel بعنوان تأملات عامة حول فائدة الآداب الرفيعة وحول مضار الذوق الخاص الذى يبدو أنه تأسس لصالح الرياضيات والفيزياء *Réflexions générales sur l'utilité des Belles-Lettres; et sur les inconvénients du goût exclusif qui paroît s'établir en faveur des mathématiques et de la physique* (١٧٤١).

ينبغى علينا أن نحذر خلط الذهن الفلسفى بالذهن الحسابى... ولم نخف الحقيقة الكامنة فى أن قرننا هذا شرع فى عدم التنبه لهذا التمييز، فعندما غالى هذا القرن فى تقدير الهندسة - أو بالأحرى رغبته فى اختزال كل شىء فى الحساب أو تطبيق ذلك المنهج على كل شىء، أو اعتبار الهندسة أداة عامة - فقد جانبه الفلسفى فى الواقع... والآداب هى الحاجز الوحيد القادر على إيقاف تقدم الإبداع الزائف على الحد من غزوات الذهن الحسابى؛ فالإبداع الزائف يحاول أن يخدعنا ويغرر بنا، بينما يحاول الذهن الحسابى أن يقهرنا. وعندما تحافظ الآداب على تذوق الصدق الذى ورثناه عن القدماء، ستعلمنا ألا ننخدع ببهرجة الإبداع الزائف ونظنها ذهباً وبالطريقة نفسها ستعلمنا أن نحتوى الذهن الحسابى داخل حدوده ونحجمه^(٥٨).

سيذهب نظرياً فى كتابه تأملات إلى أنه على ضوء ثراء الاكتشافات الجديدة والتنظير التى تلت تطور المنهج المناسب يمكن للعلم الطبيعى أن يصير مكتملاً مثل الشعر: "ظهرت تلك الجحافل من العظماء فى كل جانب من جوانب المعرفة الطبيعية والرياضية فى غضون تلك السنوات القلائل، ولعلنا لم ندع لمفكرى العصر التالى عملاً كثيراً يقومون به من هذا النوع". قارن:

Swift, *A tale of a Tub*, ed. A. C. Guthkelch and David Nichol Smith, 2nd edn (Oxford, 1958).

(٥٨) المصدر نفسه .

تعرض فريريه Fréret لهذا الموضوع، كما أرجع جوفيني Juvigny إلى فونتتيل اللحظة التي "هجم فيها مرض الإبداع على الهندسة" حتى "يتخيل أنها يمكنها أن تسن قوانين الشعر والخطابة"، وفي مقالة بعنوان حول حرب العلوم والآداب تتبأ بونالد Bonald بـ "السقوط الوشيك لعالم الآداب وبالهيمنة العالمية للعلوم الطبيعية الدقيقة" (٥٩). ويتناول جيبون هذه المناظرة في كتابه "مقالة في دراسة الأدب" (و"الأدب" هنا يشمل كل المعارف، خاصة التاريخ، ويشكو في هذا الكتاب من أن الفلسفة الطبيعية والرياضيات يتربعان على اليوم، ويرجع جذور الصراع إلى ديكارت وفونتتيل، كما يضع الخطوط العريضة لـ "فلسفة"، في "النقد" ستجمع بين سعة الاطلاع والإبداع والهندسة والعلم والآداب القديم منها والحديث. ولكن بعد أن هزم أولئك الكتاب علماء الهندسة سقطوا فريسة، كما سقط دوبو، لصراعات التاريخية historicism مع كل من القراءة الإنسانية والذوق (٦٠).

فمثل مدام داسييه، يطالب دي هو بالمعرفة التاريخية للقراء؛ حيث إن "مهمة الشاعر لا تتمثل في تطهير عصره من أخطائه في الفيزياء، بل في أن يقدم وصفاً أميناً لعادات بلده

Juvigny, *Décadence*. (٥٩)

(ويضيف : "كلما علا شأن العلوم الوضعية، الهندسة والجبر والرياضيات، وكلما صارت كاملة، خسرنا العاطفة وضاع الذوق وفنيت الآداب وماتت القرينة التي تبدع الفنون الجميلة")،
Bonald, *Oeuvres* (Les sciences exactes et naturelles).

Gibbon, *Essay*. (٦٠)

(يمكننا أن نرى بوضوح أن جيبون وقع فريسة للصراعات عندما لم يتوصل - بعد أن كان قد سطر عدة صفحات يبرهن فيها على فائدة "النقد" المسترشد تاريخياً من خلال قراءة زراعية *Georgics* فرجيل Virgil - إلا إلى أن فهم السياق التاريخي للشاعر يوضح لنا أن فرجيل لم يكن "مجرد كاتب").
Starobinski, Lorimer, "A neglected aspect of the 'Querelle'", and Seznec, "Le Singe Antiquaire";

كان لهذا الصراع نظير في ألمانيا يتمثل في رد الفعل على فولف Wolff ومدرسته التي كانت تحت تأثيره، وفقاً لما يقوله الفقيه العظيم بوتر Pütter، "بدأ [الكتاب] يهتمون اللغات وفقه اللغة والآثار والتاريخ والخبرة والملاحظات والقوانين بمختلف أنواعها التي كان التمكن منها أصعب من مجرد اعتبار التعريفات والبرهانات المعلم بها" (*Litteratur*, I.)

وأخلاقه حتى تصير محاكاته دقيقة بقدر الإمكان". "الحياة والأخلاق" هما مجال للشعر وليس العلم، أو حتى الوصف الطبيعى الذى لا يمكن أن يتمتع إلا أولئك الذين على ألفة بالمشاهد الموصوفة. بعد أن أمضى دوبو عدة صفحات يصف فيها آثار اختلاف المناخ على الأمم المختلفة، يقول: "بما أننا لا نبالى بالمباهج التى لا نشتهيها، فإننا لا يمكننا أن نتأثر حسياً بوصفها، حتى لو كان فرجيل نفسه هو الذى يصورها لنا". ولكن حتى لو زعمنا نحن القراء أننا باستطاعتنا أن "تصير" يوناناً أو روماناً فى الأخلاق والعادات: فلماذا نقوم بذلك؟ إذا كنا نحن - المحدثين - نجد غرابة أو وضاعة فى الكلام إلى الخيول، ينبغى علينا أن نتذكر أن "هذا الكلام كان ملائماً فى الإلياذة؛ فهى قصيدة كُتبت لأمة كان فيها الحصان رفيقاً لسيدته"، فى هذه الفقرة التى تعرض هوميروس بسببها للوم كثير يمكن له أن يتمتع بها أمماً عديدة فى آسيا وأفريقيا مازالت تحتفظ بطريقتها القديمة فى النظر للخيول". لكن ما مدى إمتاع هذه الفقرة لنا؟ أليست مجرد وثيقة تاريخية عجيبة؟ علاوة على أنه على ضوء وصفه الأديسونى [نسبة إلى أديسون] للطبيعة الحسية للمتعة الجمالية، لا يمكن للمعرفة من أى نوع أن تتم عما يمثل لدوبو الطبيعة المحددة للشعر وغرضه: "تتمثل الميزة الأساسية للتاريخ فى إثراء ذاكرتنا وتشكيل حكمنا، أما الميزة الأساسية للقصيدة فتتمثل فى أن تهزنا ذاتياً وسحر العاطفة ذاته هو الذى يدفعنا لقراءتها". ذلك الخط فى فكر دوبو هو الذى يجعله الشعر على أنه مجرد تسليّة من "الضيق"، كما يجعله يقرن بين "الشعرى" و"التعبير"^(٦١). وبانحياز دوبو لصف مدام داسييه ضد لاموت، يسقط فى قبضة بنتلى، وبانحيازه إلى صف لوك وأديسون ضد تيراسون، يفشل فى الهروب من فوننتيل.

I, (ennui); II: (٦١)

"تكاد تقترن قيمة الأشياء فى الشعر دوماً (إذا جاز لى استخدام هذا التعبير) بقيمة التعبير"، ونجد هنا صدق لقول مدام داسييه: "لن يكون أى شاعر شاعراً عظيماً بمعزل عن التعبير".

ما بعد وجود الصراع: التقاليد البديلة وتقسيم الأدب لفترات وإطلاق اسم "الكلاسيكية"

مشهور ذلك الصراع العقيم الذي استثنى لمدة نصف قرن في فرنسا وإنجلترا وألمانيا، خاصة في فرنسا، حول تفضيل القدماء على المحدثين. وبالرغم من أن كلا الطرفين كان في كلامه كثير من الحكمة، فإن الصراع لم ينته؛ لأنه لم يبدأ بروية واضحة للقضية، ولأن الزهو كان متفشياً في تلك الفترة في الغالب الأعم. يوهان جوتفريت هيردر، *Adrastea* (١٨٠١)

قدم مؤرخو الصراع من بين القدماء والمحدثين بداية من ريجو Rigault فصاعداً الجزء الأكبر من "حل عام ١٧١٧"، وهو توفيق يقوم على قبول كلا الطرفين لنسبية التاريخية العامة *general historicist relativization*، وصمد هذا التوفيق حتى تسعينيات القرن الثامن عشر عندما أعاد شيلر Schiller وفريدريش شليجل Friedrich Schlegel تصور النزاع؛ حيث كانا مهتمين بتقديم وصف إيجابي لما كان يطلق عليه حتى ذاك الوقت اسم المعاصرة *Modernity*، وهي معاصرة لا تحكم على الثقافة الحديثة بالاستناد إلى معايير القدماء^(٦٢). وفي أثناء إعادة التصور ولد المصطلحان اللذان عرفت بهما الثقافة الأدبية في القرن الثامن عشر لفترة طويلة، الكلاسيكية *classicism* ثم الكلاسيكية الجديدة *neo-classicism* فيما بعد. ولكن قلما كان واضحاً أنه في عام ١٧١٧ تم "حل" الصراع؛ فلقد رأينا مدى هشاشة توسط دوبو، ولم تقتنع إلا قلة قليلة من علماء الهندسة. "النسبية" غير مستقرة دوماً، فهي تهدد في أي لحظة بالارتداد إلى القضايا المتطرفة التي حفزتها، ونكلمان Winckelmann نفسه الذي كتب بحماس كبير عن تفرد اليونان كتب أيضاً: "تتمثل الطريقة الوحيدة لنا لكي نصير عظماء ومتفردين بطريقة لا يمكن لأحد أن يضاهيها، إذا أمكن، في أن

(٦٢). Rigault, *Histoire*, ch. 7; Jauss, "Schiller und Schlegel".

نحاكى القداماء^(٦٣). وطوال ما تبقى من القرن عاد كل النقاد الكبار للصراع مرة أخرى، مما جعل معظم نقد القرن الثامن عشر يبدو "خاتمة" لهذا الصراع^(٦٤). وتتراوح هذه المعادلات بين الأعمال السانجة أمثال مقالة مارك أكنسايد Mark Akenside بعنوان ميزان الشعراء *Balance of Poets* (١٧٤٦)، وهي مقارنة تمنح الشعراء المحدثين ١٧٦ نقطة في مقابل ١٠٥ نقطة للقداماء، وبين الآراء الرزينة أمثال تأمل فولتير في هذه القضية طوال حياته، إلا أن كل النقاد الكبار، خاصة بعد منتصف القرن، أبدوا اهتمامًا أكبر وأكثر مركزية بالتاريخ من نقد القرن السابق^(٦٥).

استمر الجدل حول المحاكاة والمنافسة والأصالة وجنبًا إلى جنب معه. من هنا استند إدوارد يونج Edward Young إلى حجج بيرو وفونتيل في مناصرة إمكانات الأدب الحديث في كتابه تخمينات حول الإنشاء الأصيل *Conjectures on Original Composition* (١٧٥٩): "تتزايد المعرفة الفيزيائية والرياضية والأخلاقية والدينية، وتتقدم كل العلوم والفنون تقدمًا لا بأس به"، ويمكن أن يجيء يوم على الأدب كذلك "يمكن فيه للمحدثين أن ينظروا للوراء بفخر إلى الظلام النسبي للعصور السابقة". ولكن بينما تستشهد مصادره الفرنسية بالتقدم الفلسفي باعتباره أساسًا للتقدم الأدبي الحديث، يستشهد يونج بالعقيدة المسيحية، التي لم تكن موجودة على عهد هوميروس وفرجيل: "ضوء مدهش، لم يتمتع به القداماء، يسقطه علينا الوحي، يحمل بشائر أكبر توسع مداركنا، ويصطحب أشياء أنصع تثرى خيالنا، ويمنحنا مكافآت تفوق التقدير توقد عواطفنا، وبالتالي يقوى كل ملكة تمكن إنشاءنا من أن يشع نورًا. في الواقع يدين يونج بالجزء الأكبر من حجة لصديقه ورفيقه الحديث صمويل ريتشاردسون Samuel Richardson، محرر أو مؤلف الجزء الأكبر من كتاب تخمينات حول الإنشاء الأصيل^(٦٦). ففي مراسلاته ورواياته، استند ريتشاردسون منذ فترة طويلة إلى حجج مألوفة منذ "معركة هوميروس" ليدافع عن الأدب الحديث ضد الأدب القديم، خاصة عن الأدب الورع والتقوى المتمثلة في ذلك النوع الأدبي الذي ابتكره المحدثون، أي

(٦٣) "Thoughts on the imitation of the painting and sculpture of the Greeks" (1755).

(٦٤) Nisbet, *German Criticism*

(٦٥) Spadafora, *Progress*

(٦٦) McKillop, "Richardson, Young, and the *Conjectures*"

الرواية، ضد وحشية الملحمة القديمة وخرافتها. على سبيل المثال، كتب إلى ليدى برانشو Lady Bradshaigh ١٧٤٩:

أعبر عن إعجابي بك لما تقولينه عن الإلياذة التي أثارت شجاراً عنيفاً. لو
تجراً العلماء، العلماء سادة الرأي، وعبروا عن رأيهم في شجاعة ووضوح
ضد التحيز الذي دام آلاف السنين لها، أنا على يقين من أنهم سيجدون من
الممكن أن يهفو هوميروس، على الأقل. أنا متخوف من أن هذه القصيدة،
النبيلة كما ترين، أضرت ضرراً بالغاً بسلسلة متعاقبة من العصور؛ حيث إنها
هي وصورتها الإنيادة *Eneid* يرجع إليها قدر كبير من الروح الهمجية التي
أثارت منذ العصور الأولى حتى عصرنا هذا أولئك المحاربين الذين كانوا أسوأ
من الأسود أو النمرور وأفسدوا الأرض وجعلوها بحرّاً من الدماء.

بناء على مثل هذه الفقرة استدل إيان وات Ian Watt على أن ديفو Defoe
ورثاردسون وحتى فيلدنج Fielding رفضوا النماذج الكلاسيكية، خاصة الملحمة منها،
لتجريبهم في الرواية رفضاً واعياً^(٦٧).

رغم غموض "حل سنة ١٧١٧"، فإنه كان دليلاً لقرن من الدراسات الأدبية التاريخية:
أبحاث عن "هوميروس الحقيقي"، خاصة من قبل فيكو Vico والإسكتلنديين توماس بلاكول
Thomas Blackwell وروبرت وود Robert Wood والألمانيين س. ج. هينه C. G. Heyne
و. أ. فولف F. A. Wolf، وكذلك أبحاث عديدة في التقاليد (غير الكلاسيكية)
البديلة، خاصة في التقاليد "القوطية" وغيرها في شمال أوروبا في العصور الوسطى، كذلك
كانت هناك أبحاث عن "الشرق" وحوض البحر المتوسط فيما قبل العصور الكلاسيكية (حيث
ارتبط كتاب مثل بندار وآخرين بهوميروس). وكما لاحظ ليونيل جوسمان Lionel Gossman،
لم تكن "النزعة الوسيطة" [نسبة إلى العصور الوسطى] Medievalism في

Richardson, *Correspondence*, IV. (٦٧)

القرن الثامن عشر إلا "جزءاً من حركة أكبر من الفضول إزاء الثقافات الأكثر «بدائية» الأسبق والتعاطف معها»^(٦٨). وكون أن كل هذه البحوث تشمل فى الواقع بحثاً واحداً عن تقليد أدبى غير كلاسى بديل - عرض تحدياً جديداً - يدل عليه سهولة مزج النقاد والشعراء لكل هذه البحوث ببعضها بعضاً (على سبيل المثال، فى ذلك المزج المتكرر ، للمواد السلتية Celtic والإسكندنافية فى تراث وحيد يسمى التراث الجرمانى القديم Prunic tradition)، كما يدل عليه ما كان يمثل بالنسبة للعديد من المهتمين بالعصور القديمة القابلية الفعلية لتبادل اهتماماتهم. على سبيل المثال، حدد توماس بيرسى Thomas Percy عام ١٧٦٢ الخطوط العامة لجمع ديوان شعر من "نماذج من الشعر القديم للأمم المختلفة" سيشمل:

الشعر المكتوب باللغة الجيلية الأيرلندية Erse Poetry ، والشعر المكتوب باللغة الجرمانية القديمة Runic Poetry ، وبعض الشعر الصينى الذى نشر فى الشتاء الماضى فى نهاية الكتاب بعنوان التاريخ الممتع Hau. Kiou Chooan، المجلد الرابع. وبالإضافة إلى ذلك، حصلت على مخطوط، وهو ترجمة لأميات العجم Tograi Carmen المشهورة عن اللغة العربية، وكلفت صديقاً بترجمة سفر نشيد الإنشاد Solomon's Songs ترجمة جديدة عن اللغة العبرية، مع التركيز على الجانب الشعرى فيه... وجمعت نماذج من شعر جزر الهند الشرقية East-Indian Poetry والشعر من بيرو (أمريكا الجنوبية) Peruvian Poetry والشعر اللابلاندى Lapland Poetry وشعر جرينلاند Greenland Poetry ، وأرسل لك طى هذا الخطاب نماذج من الشعر السكسونى^(٦٩) Saxon Poetry.

بالطبع كانت دراسة التراث غير الكلاسيكى مشروعاً تجاوز مجرد الاهتمام البحثى: كان الهدف منها أن تكون بمثابة مصدر إلهام للشعر الجديد؛ فبعد أن تحرر الشعر من النماذج الكلاسية (أى من الأساطير الإغريقية والرومانية على وجه الخصوص، ينظر إليها فى ذلك

Medievalism. (٦٨)

Letter to Evan Evans; Correspondence. (٦٩)

الوقت على أنها استنفدت أغراضها أو أنها لا أخلاقية)، وأصبح قادراً على تتبع العجائبي، وكان ذا أساس تاريخي جيد، كان لابد من تقويته من خلال مضاهاة "قدم" بعيد تمت استعادته حديثاً. قال وليام شنستون William Shenstone عام ١٧٦٠: "إن مثل هذه الأعمال التي تحتوى على الروح الكيميائية الحقيقية أو جوهر الشعر"، وكشف توماس وارتون Thomas Warton عن جزء من هدفه وراء كتابة دراسته الطويلة عن الرواد السابقين على سبنسر Spenser بعنوان تاريخ الشعر الإنجليزي *History of English Poetry* (١٧٧٤ - ١٧٨١)،: "إن أخلاق الرومانس محسوبة جيداً للإيفاء بأغراض الشعر الحقيقي ولأسر الخيال ولتوكيد الدهشة أكثر من قصص العصور القديمة الكلاسية"^(٧٠). وانضم الشعراء للنقاد في كونهم مؤرخي أدب، وكتبوا على مدى النصف الثاني من القرن الثامن عشر مئات المجلدات من الشعر التاريخي الذي ذيل بهوامش مفصلة تتم عن سعة اطلاع (أو سعة اطلاع زائف). كما أن هذا "القدم" الجديد لم يكن مفيداً في فهم (وتأليف) الشعر فقط؛ فالقوائم المتنوعة (مثل قائمة بيرسي) للمواد الشمالية والشرقية تبدو ضخمة في بحوث هذا العصر العديدة في أصول "الرومانس" خاصة الرومانس بمعنى القصص النثرية، في أعمال بداية من كتاب الأسقف إيويه Huet بعنوان أطروحة عن أصل الرومانسات *Traité de l'origine des romans* (١٦٧٠) ومقالات الكونت دي كايوس Comte de Caylus مروراً بكتاب كلارا ريف Clara Reeve بعنوان مسيرة الرومانس *The Progress of Romance* (١٧٨٥) ومقالة جون مور John Moore بعنوان عن أصل الرومانسات *Upon the Original of Romances*.

لَبَّى البحث في التقاليد غير الكلاسية أهدافاً قومية، خاصة عندما انضم المهتمون بأدب العصور القديمة والجوانب الثقافية الأخرى في تلك العصور لما أسماه هربرت بترفيلد Herbert Butterfield "أعظم إنجاز إيداعي للفهم التاريخي" في كل ميادين البحث: "اكتشاف العالم الوسيط وكشفه" (البحث التاريخي). وكما تساءل جون أيكين John Aikin عام ١٧٧٣: "أستشعر بحرارة الشعر الملحمي في الترجمات المنقولة عن اليونان وروما، ولا نبحث عنها في المنتجات المحلية في بلدنا؟" (الأعمال النثرية

Shenstone to Percy, 10 Nov. 1760, in *Letters*; Warton, *History*, I. (٧٠)

(Prose). يمكن أن يفي تطوير الهوية القومية التاريخية من خلال البحث في الآثار الأدبية للعصور الوسطى بأغراض سياسية متنوعة؛ ففي بريطانيا (حيث كان ينظر لنصوص العصور الوسطى في العادة على أنها تعبر عن "الحرية" الإنجليزية) وفي ألمانيا (حيث كانت تلك النصوص تحمل معنى "شعب" جرمانى)، سعى باحثون أمثال رتشارد هيرد Richard Hurd وج. ج. بودمر J. J. Bodmer^(٧١) لتأسيس هوية قومية مستقلة عما اعتبروه الهيمنة الثقافية لا للقداماء فحسب، بل للقداماء كما تم تأويلهم في فرنسا على وجه الخصوص، وفي فرنسا نفسها التي كان لها باع طويل في الاهتمام البحثي بشعر الشعراء الجوالين، وكانت نزعة العصور الوسطى تلبى أغراض النقد الراديكالي أو أغراض الدفاع المحافظ عن "الأزمنة القديمة الجميلة في مملكتنا"، بما فيها من "فرسان بواصل وأنقياء وبسطاء"^(٧٢). ولكن في كل هذه الدول الثلاث، وصفت نصوص العصور الوسطى التي كانت توصف حتى وقت قريب بأنها نصوص حديثة (أى ما بعد كلاسية) بصفة "القديمة" حتى تكون بمثابة أساس لـ "القدم" الجديد. ومن هنا، على سبيل المثال، احتلت نصوص مثل الحكايات المنظومة التي رفع جوزيف أديسون في مجلة سبكتاتور Spectator من شأنها بالمقارنة بالقداماء العظماء - بعد خمسين سنة مكانها في مجموعات مثل كتاب إيفان إيفانز Evan Evans بعنوان نماذج من شعر منشدى الشعر القداماء فى ويلز Specimens of the Poetry of the Ancient Welsh Bards (١٧٦٤)، وكتاب بيرسى بعنوان نماذج حية من الشعر الإنجليزي القديم Reliques of Ancient English Poetry (١٧٦٥)^(٧٣)

وفي أثناء هذه البحوث، تم تطوير تراث مهم في الجدل الطويل بين القداماء والمحدثين، وهو مفهوم الفترات التاريخية المتميزة. كتب توماس بلاكول قائلاً عام ١٧٣٥: "إن الفترات أو الخطوات المختلفة التي تتعاقب على نحو طبيعي في تقدم الأخلاق للأمام هي الوحيدة التي يمكنها أن تفسر تعاقب الإبداع والأدب" (هوميروس

(٧١) Johnson, *Enchanted Ground*, ch. I.

(٧٢) Sabathier de Castres's, *Les trios siècles de la literature françoises* (1773).

(٧٣) Addison, *Spectator* nos. 70, 74 (1711).

(Homer). وبداية من منتصف القرن الثامن عشر فصاعدًا قسم تيرجو Turgot ورسو وكوندورسيه Condorcet وكل الكتاب العديدين الذين كتبوا ما أسماه دوجولد ستيرت Dugald Stewart "التاريخ التخميني" Conjectural history - قسموا التاريخ إلى مثل هذه المراحل التطورية. كان دويو قد توقف عام ١٧١٩ ليشرح أن كلمة "عصر/قرن" Siècle عنده الواردة في عنوان كتابه قرن لويس العظيم لا تعني مجرد قرن من الزمان: "قبل أن أدخل في موضوعي، أستاذن القارئ في أن أستعمل كلمة "عصر" age بمعنى مختلف عن المعنى المفهوم لها. فكلمة عصر بالمعنى المدني حتى اليوم تدل على فترة مائة سنة، ولكنني سأستعملها أحيانًا لتدل على فترة ستين أو سبعين سنة فقط" (٧٤). ومثاله على "الستين أو السبعين سنة" - وهي متوسط عمر الإنسان - ينم عن ذلك المبدأ الذي سيحكم تطور مفهوم جديد، وهو مفهوم الفترة باعتبارها مرحلة في حياة شعب من الشعوب، ويُنظر إليها على أنها كل مترابط، أي "ثقافة" بالمعنى التاريخي (وليس بالمعنى التنموي) الذي اكتسب تعلقًا جديدًا للكلمة في القرن الثامن عشر (٧٥).

ظهرت التاريخية النسبية المضمرة في مثل هذا التقسيم أكثر وضوحًا وجلاء في أعمال هيردر الذي تأمل، مثل فولتير، في الصراع طوال حياته. فطبقًا لكتابه أفكار حول فلسفة تاريخ البشرية *Ideen zur Philosophie der Geschichte* (١٧٨٤ - ١٧٩١)، "كل أمة شعب واحد، لها شكلها القومي الخاص، وكذلك لغتها الخاصة"، الأمم تحور نفسها وفقًا للزمان والمكان وطبيعتها الداخلية: وكل أمة تحمل معيار كمالها المستقل تمامًا عن معيار الأمم الأخرى". وهذه الفكرة تعني نهاية اتساق الطبيعة البشرية؛ فبينما زعم هوبز Hobbes أن كل إنسان قادر على أن يقرأ في نفسه البشرية كلها، لا هذا الإنسان المحدد أو ذاك (اللوياثان *Leviathan*)، قادر على أن يطور من قوانين الفيزياء تحليلًا سياسيًا يصف كل البشر في كل الأزمنة والأمكنة، يرى هيردر أنه كما أن

Reflections, II, (٧٤)

Bergner, *Formalism*, ch. 2, and Meek, *Social Science*. (٧٥)

الأفراد يتغيرون على مر حياتهم، "النوع ككل في حالة تحول مستمر". ومن هنا يؤيد هيردر التأويل الذي طوره أنصار القلماء بداية من مدام داسييه فصاعداً: إن مهمة المفسر لا تكمن في التقييم على الإطلاق، بل تكمن في الدخول في روح الأعمال وفهمها من داخلها وفقاً لمعطياتها الخاصة، أى فى أن "يصير لبرهة من الزمن إسكتلندياً Caldonian قديماً"، كما يقول فى مقالته عن أوسيان Ossian. والأهم من ذلك يجب علينا أن نقرأ الشعر بهذه الطريقة؛ لأن إنجاز الشاعر يتمثل فى أن "يعبر" عن الثقافة التى نشأ فيها، فى أن يكتب "شعراً شعبياً" Volkspoesie، أى يكتب أعمالاً تعكس، فى وحدتها الأدبية الخاصة، وحدة الفترة الثقافية التى تعبر عنها.

وهكذا يدين هيردر، فى تعليقاته العديدة على "الصراع السخيف"، الكتابات التى تناولت المقارنة بين القلماء والمحدثين باعتبارها كتابات لا تاريخية، تسعى لمقارنة ما لا يقارن ببعضه البعض، ويضرب أمثلة خاصة على هذا السخف بـ "أمثال بيرو فى فرنسا وألمانيا"، وهم "منافقو قرنهم"، يؤمنون بصحة آرائهم، ولا يكتبون إلا ليحتفوا بمعايير عصرهم. وطريقتهم فى التقييم مستحيلة فى الواقع، بما أننا، مثل أولئك الذين نقرأ أعمالهم، نتاج لثقافتنا، لا توجد أرضية محايدة يقف عليها الناقد^(٧٦). ولكن بالرغم من كل ذلك، يعقد هيردر مقارنات خاصة به. فى مقالته عن "أوسيان"، يشبه أوسيان بكل من منشدى الشعر الإسكندنافيين ومنشدى الشعر الهنود الحمر فى أمريكا، وفى مقالته عن شكسبير، بعد أن يوضح أن الدراما منتج ثقافى منفرد - فى اليونان، تطورت الدراما بطريقة لم يكن لتتطور بها فى الشمال". ولذلك "دراما سوفوكل Sophocles ودراما شكسبير قلما يشتركان فى شيء بوجه من الوجوه" - ينتقل إلى عقد مقارنة بينهما. كل منهما كان يكتب فى فترة مبكرة مماثلة من تطور أمته، ومن هنا يظهر

(٧٦) يكتب هيردر بسخرية مريرة عن "بيرو لاتينى"، كريستيان كلوتز Christian Klotz، زعم أنه أتى على هوميروس: "مثل هذا الشاء له جانب مريع؛ لأنه إذا كان هوميروس بالفعل قوة فائقة ومعياراً للذهن البشرى إذا جاز للتعبير، فيبدو أن من لديه القدرة على الحكم عليه وانتقاده لابد أن يمتلك قدرات تفوق قدرات البشر!... وفى هذه الحالة أرجع للوراء لى أعجب بالإله النقدى" (وردت هذه الفقرة عند منجز Menges فى مقالته "هيردر").

كل منهما عمليات تاريخية متناظرة بالطريقة نفسها: ما يسميه هيردر فى كتابه أفكار حول فلسفة تاريخ البشرية "قوانين" التاريخ، التى لا تتمثل مهمتها فى مجرد فهم الحالات الثابتة، بل وكذلك فهم عمليات التغير، وكل منهما كان يكتب فى فترة مواتية للشعر الشعبى، فترة ضاعت: "شعرنا لا يبرز من عالم حى" (٧٧) .

بالنسبة لمؤرخى التاريخ التخمينى، تتبع كل الثقافات، كل بطريقتها الخاصة، سلسلة مماثلة من المراحل، وذلك نمط نمو مستقل ومع ذلك متناظر، وهو فى العادة نمط يتجه نحو التقدم الاقتصادى والسياسى. قال المؤرخ التخمينى الإسكتلندى جيمس جوردون James Gordon عام (١٧٦٢):

من المتفق عليه أن الأمور البشرية بوجه عام انطلقت من بدايات صغيرة. سأغامر بافتراض أنه إذا اهتمنا بتقدم هذه الأمور، يمكننا أن نكتشف خط سير متسق معين، تتبعه كل هذه الأمور، وبافتراض أنه إذا عرفنا إلى أية مرحلة معينة تقدمت هذه الأمور فى أية لحظة، يمكننا أن نخمن حالة الكمال التى كانت فيها تخميناً راجحاً إلى حد ما. (أفكار
(Thoughts

ينبغى علينا - بلا شك - أن نحمد الله، كما أوحى بلاكول؛ لأننا لم نعش فى عصر يمكن أن يكون موضوعاً لملحمة، عصر بربرى مثل عصر هوميروس، إلا أن هؤلاء المؤرخين يؤكدون فى العادة إحساساً بالضيق، خاصة فى فنون مثل الشعر. كانت أوروبا كلها تسمع تعليقات حول الاختلاف بين الماضى والحاضر مثل: "ستقول إن ما كسبناه من هذه الثورة قدر كبير من الإدراك السليم، وأقول خسرنا عالماً من الأساطير الرائعة" (ريتشارد هيرد، ١٧٦٢)، و"تخسر الذوق، ولكننا نكسب الفكر" (فولتير، ١٧٧٥)، "زماننا موت الشعر!" (هيردر، ١٧٦٤) (٧٨). يبدو أن الثقافة التى دعمت الشعر العظيم فيما

(٧٧). "Shakespeare", "Ossian".

فى إطار تقليد يمكن الفهم والتقييم: يقول هيردر عن شكسبير، "كم أنا سعيد؛ لأننى بالرغم من أن الزمن يمر سريعاً مازلت أعيش فى زمن يمكننى فيه فهمه [شكسبير]".

Blackwell, Homer. (٧٨)

مضى قد انقضت. ويرى الكثيرون أن أقدم فترة في أية ثقافة تمثل فترة تلقائية همجية، بينما تمثل آخر فترة منها الدقة المتناهية الثرية، ولكنها دقة تسبب الضعف، المرحلة الوسط بين هاتين المرحلتين وحدها هي التي يمكنها أن تقيم أود كاتب مثل هوميروس أو شكسبير، أي توازن "الخرافة المتحضرة"، كما يطلقها عليه توماس وارتنون Thomas Warton (تاريخ *History*، الجزء الرابع).

لذا استمرت التاريخية في تفضيل الكتابة "القديمة"، برغم أنها تفتح هذا النوع من الكتابة ليشمل النصوص التي رفضها القداماء السابقون (وحتى لو كان الجيل الجديد احتفى بالشعر "الجرماني القديم" أو "العبري"، أو الشعر الملحمي الوسيط للنيبلونج^(*) Nibelungenlied أو المواويل الشعبية أو قصائد أوسيان، فإن الدراسة الكلاسية بوجه عام، خاصة من خلال تطويرها لنزعة حب القديم ودراسته antiquarianism وفهمها المعدل لهوميروس، هي التي أظهرت لهذا الجيل كيف يقوم بهذا الاحتفاء). ولكن توسيع الفترتين التاريخيتين "القديم" و"الحديث" لتصير مرحلتين في تطور أية ثقافة - في الواقع مرحلتين أو حالتين من الوعي - أدى في تسعينيات القرن الثامن عشر إلى تحول في الصراع: فكتاب شيلر بعنوان *Über naive und sentimentalische Dichtung* (١٧٩٦) حول هاتين الفترتين إلى "البسيط" و"العاطفي"، وكتاب فريدريش شليجل بعنوان *Studium der griechischen Poesie* (١٧٩٧) حولهما إلى "الموضوعي" و"المتميز" أو "الفردى" أو "ال جذاب"، وسرعان ما أعاد الأخوان شليجل صياغة المصطلحين ليصيرا "الكلاسي" و"الرومانسي"، واكتسبا رواجاً في أوروبا كلها على يد كتاب مثل مدام دي ستيل Madame de Staël. تتميز المرحلة والحالة التاريخية الأولى من الوعي بالتوحيد

(*) النيبلونجليت *Nibelungenlied* ملحمة بطولية ألمانية من العصور الوسطى وهي مجهولة المؤلف، وكتبت عام ١٢٠٠ على وجه التقريب وتقوم مادتها على التاريخ الألماني والأساطير الألمانية، وتعني حرفياً أغنية النيبلونجيين، والنيبلونجيون Nibelungs هنا هم أفراد عائلة جنتر Gunther ملك بورجاندی، وهم بوجه عام سلالة من الأقزام كانوا يمتلكون كنزاً سرقة منهم سيغفريت Siegfried. (المترجم)

المتناغم بالطبيعة، مثل ما وجده ونكلمان Winckelmann عند الإغريق (وما وجده صديقه جوته)، وتتميز الحالة والمرحلة الثانية بانقسام الذات الحديثة واغترابها وتعقدها. وما دام الشاعر يعبر عن ثقافته، فكلتا الحالتين ضرورى وله ما يبرره، إلا أن شيلر وشليجل كانا يهدفان إلى بيان الطريق إلى حداثة أعلى ستوفق بين القديم والحديث: قال شليجل عام ١٧٩٤ : "تبدو لى مشكلة أدبنا متمثلة فى توحيد الحديث الحق بالكلاسيكى الحق". (رسائل *Briefe*).

وهكذا فى المرحلة النهائية من الصراع فى القرن الثامن عشر، فى التكوين الرومانسى لـ "الآخر" الذى يعرف هذا التكوين نفسه قبالبته وأيضًا لى يعيد تشكيل ذاته، تخلقت مصطلحاتنا المرحلية للحديث عن القرن الثامن عشر. أولاً صار الكتاب الفرنسيون فى القرن السابع عشر أمثال كورنى Corneille وراسين Racine ولافونتين La Fontaine "كلاسيين"، لا بمعنى براعتهم (مثلما كان يعنى مصطلح "كلاسى" منذ أن أطلق أولوس جيلوس Aulus Gellius عبارته الشهيرة "الكاتب الكلاسيكى ليس من عامة الناس" أو سلطتهم فى المؤسسة الأدبية أو حتى قدمهم، بل بالمعنى الجديد الذى استحدثه شليجل. وسرعان ما تم تطبيق هذا المصطلح على الكتاب الإنجليز كذلك، (الذين كان ينظر إليهم منذ فترة طويلة على أنهم خاضعون للكتاب الفرنسيين) لدرجة أنه عام ١٨٠٠ كان بإمكان شليجل أن يشير إلى "ما يسمون الشعراء الكلاسيين الإنجليز: بوب ودرابدين وأى كلاسى آخر". تم صك مصطلح "الكلاسية" Classicism عام ١٨٢٠، وهو مصطلح أكثر ارتباطًا بالقيمة، وشق هذا المصطلح طريقه ببطء؛ حيث كان القرن التاسع عشر فى بداياته يحمل عداوة نحو القرن الثامن عشر، نقول شق طريقه ببطء وسط المصطلحات المناقسة له مثل الكلاسية Classicalism, Classiality، و"الكلاسية الزائفة" Pseudo-classicism إلى أن جاء رد فعل معاد للرومانسية فى نهاية القرن

التاسع عشر وبداية القرن العشرين جعل مصطلح الكلاسية ذا إحياءات إيجابية. (فى أثناء ذلك، فى بريطانيا بالأساس، قام بعض مؤرخى القرن التاسع عشر بإحياء مصطلح "أوغسطى" للدلالة على الفترة التى لم يتوطد لها اسم فى الأدب الإنجليزى وهى الفترة التى تقع فى مرحلة وسط بين ذوق عصر النهضة وذوق الأزمنة الحديثة" على حد قول لسلى ستيفن Leslie Stephen وذلك لتجنب الإحياءات السلبية لمصطلح "الكلاسية" المستحدث^(٧٩)).

أخيراً، حتى يميز مؤرخو الأدب القرن الثامن عشر فى فرنسا - الذى كان ينظر إليه منذ عهد فولتير على أنه متدن - عن القرن السابع عشر فيها، استخدموا منذ حوالى عام ١٩٠٠ مصطلح "الكلاسية الجديدة" neo-classicism الذى كان فى البداية مستهجنًا، وسرعان ما انتشر هذا المصطلح مرة أخرى خارج حدود فرنسا، وبداية من عشرينيات القرن العشرين، بدأ هذا المصطلح يدل، عند الأكاديميين الأمريكان على وجه الخصوص، على الممارسة الإنجليزية فى القرن الثامن عشر كذلك^(٨٠). بالرغم من أن مصطلحي "الكلاسى" و"الكلاسيكى الجديد" ينمان عن العصور القديمة، فإنهما يعتبران أخيراً مساهمة مؤجلة لمحدثى القرن الثامن عشر فى الصراع. وفى وقت لاحق تبع المؤرخان الألبان الفرنسيان دانييل مورنيه Daniel Mornet (١٩٠٩) وبول فان تيجم Paul van Tieghem (١٩٢٤) هدف شليجل المعطن وراء دراسة الشعر اليونانى القديم متمثلاً فى إيجاد "أصل الشعر الحديث عند القدماء" (الجزء الثانى)، أى تتبع جذور تكوين الرومانسية، وصكا مصطلح "ما قبل الرومانسية" Prérromantisme الذى سرعان ما

^(٧٩) Stephen, *History of English Thought*, I.

^(٨٠) Howarth, "Neo-classicism"; Wellek, "The term and concept of classicism" and "French classicist criticism".

شاع عالمياً ليدل على بشائر القرن التاسع عشر - كما تجلت فى القرن الثامن عشر . وبالرغم من أن مصطلح "ما قبل الرومانسية" ظل محل استهجان لفترة طويلة فى الدوائر الإنجليزية الأمريكية؛ لأنه يوحى بنظرية غائية ("ويجية") Whig فى التاريخ الأدبى، فإنه يبدو أنه يتمتع بإحياء حتى فى هذا السياق^(٨١).

(*) تعنى كلمة Whig عضواً فى الحزب السياسى الإنجليزى الذى عارض تولى جيمس، دوق يورك (١٦٧٩-١٦٨٠)، العرش نظراً لأنه كان كاثوليكياً. ومثل الويجيون الأرستقراطية العظيمة والطبقة الوسطى الثرية على مدار ثمانين سنة، وفى أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كان الويجيون يمثلون مصالح رجال الصناعة والمنشقين فى الإصلاح السياسى والاجتماعى. ويعتبر الويجيون لباً الحزب الليبرالى فى بريطانيا. كما يدل المصطلح أيضاً على عضو محافظ فى الحزب الليبرالى فى بريطانيا. ويدل كذلك على الشخص الذى يناصر حرية التجارة فى الاقتصاد، ويقترب المصطلح فى أمريكا بأعضاء الحزب السياسى الأمريكى الذين عارضوا الديمقراطيين بداية من عام ١٨٣٤ حتى عام ١٨٥٥ وكذلك بأنصار حرب الاستقلال فى أمريكا. (المترجم)

(٨١). Scouten, "The Warton forgeries".

الأنواع الأدبية

(٣)

الشعر (١٦٦٠ - ١٧٤٠)

جيمس سامبروك James Sambrook

الشعر الفرنسى حتى عام ١٧٠٠

بلغت المعرفة النقدية قمة ازدهارها فى فرنسا

(بوب، مقالة فى النقد)

فى إطار من تلك الإطراءات الموجهة فى العادة عبر بحر المانش [نحو فرنسا]، سلم درايدن فى كتابه إهداء الإنيادة *Dedication of the Aeneid* (١٦٩٧) تسليماً صريحاً "إذا تحدثنا بموضوعية، سنجد أن الفرنسيين نقاد أفضل من الإنجليز بقدر ما هم شعراء أسوأ منهم"، ويقول عن لو بوسو Le Bossu إنه "أفضل النقاد المحدثين"، ويقول عن الكتابات النقدية لبوالو ورابان Rapin إنها "أعظم كتابات نقدية فى هذا العصر"، ويتحدث باحترام عن بوهور وسان إفريمون Saint-Evremond (درايدن، فى الشعر المسرحى، ١، ٢).

كان كتاب رينيه لو بوسو (١٦٣١-١٦٨٩) بعنوان *أطروحة عن القصيدة الملحمية* *Traité du poeme epique* (١٦٧٥) يمثل فى عصره الأكثر مصداقية فى موضوع كان يعتبر أنه أسمى نوع من أنواع الشعر [الشعر الملحمى]. ويعتق لو بوسو الفكرة الكلاسيكية الجديدة القائلة بأن القدماء وصلوا بالشعر إلى حالة الكمال، لذلك من يمارسون نفس الفن بعدهم عليهم أن يقتفوا خطواتهم، ويفتشوا فى كتاباتهم عن الأساس الذى وضعوه؛ وليس صحيحاً أن القواعد الجديدة حتماً تقضى على سلطة القديم (درايدن، فى الشعر المسرحى، ١)، كانت نبرة لو بوسو المعتدلة، التى تعبر عن سداد رأى أكثر منها حكماً، تناسب المزاج العلمى، للعصر الذى عاش فيه. وقال المترجم الإنجليزى المجهول الذى ترجم كتاب *أطروحة حول القصيدة الملحمية* عام ١٦٩٥ عن لو بوسو:

إنه بشرح ويطور ويهذب ما يأخذه عن أرسطو وهوراس، أما ما يمثل رأيه الخاص، رغم أنه ليس حصيفاً أو عقلانياً، فلا يعبر عنه بطريقة متزمته أو أمرّة، يبدو أنه يؤكد بثقة استنتاجات طبيعية مما قاله أساتذته، بالرغم من أن ذلك لا يمثل أفكارهم.

تتمثل القاعدة الأولى التى يضعها لو بوسو لكاتب القصيدة الملحمية فى تحديد الغاية الأخلاقية للعمل، وتعتبر الغاية الأخلاقية:

المهمة الأولى للشاعر، فهى بمثابة أساس تعليمه، وبعد أن يحدد هذه الغاية الأخلاقية، يبتكر الخطة أو القصة التى يمكن أن تناسبها، ثم يبدأ فى التفكير فى الشخصيات التى ينوى أن يستخدمها فى تنفيذ الخطة، ويمنحها الأخلاق التى تلائم طباعها العديدة، والأفكار والكلمات هى العناصر الأخيرة التى تمنح القصيدة جمالا وصبغة. (درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢).

يلخص درايدن هنا القاعدة الأساسية عند لو بوسو الخاصة بطريقة كتابة الملحمة، ويعدد بالترتيب العناوين التى وضعها لوبوسو التى يمكن أن يتم نقد الملحمة تحتها نقداً منظماً، وسخر بوب من هذه "الوصفة لعمل قصيدة ملحمية" فى كتابه مقالة فى النقد *Essay on Criticism*، (البينان ١١٤-١١٥) فى محاكاة ساخرة سكريبليرية *Scriblerian parody*، ولكنه استخدمها للنقد المنظم فى مقدمة ترجمته لهوميروس، وكذلك فعل أديسون فى نقده المهم والمؤثر لقصيدة ملتون الملحمية الفردوس المفقود فى مجلة سبكتاتور *Spectator*.

ولّد الشعر الرعوى الأوضع مكانة، إلا أنه ليس أقل ولوجاً من قبل الشعراء أطروحته ذات المصادقية فى كتاب أطروحة حول القصيدة الرعوية *Dissertatio de Carmine Pastoralis* (١٦٥٩) للناقد رينيه رابان (١٦٢١ - ١٦٨٧). وهو عبارة عن كتاب تمهيدى كلاسي جديد؛ يستخلص مجموعة من المبادئ من القصائد الرعوية لثيوكريتوس Theocritus وفرجيل، ومما يمكن أن ينطبق على الشعر الرعوى فى نقد

أرسطو وهوراس، ويؤكد رابان أن الشعر الرعوى محاكاة لأفعال الرعاة - أو أى شخص يمكن أن يعتبر كذلك - الذين يعيشون فى عصر ذهبى بعيد أو خيالى. يتطلب منا العودة إلى الطبيعة الطاهرة البكر"، وبما أن البساطة هى الفضيلة الأساسية للعصر الذهبى، ينبغى أن تكون الحكمة Fable وطريقة السلوك Manners والفكرة والتعبير مفعمة بأظهر بساطة يمكن تخيلها" (رابان، أطروحة حول القصيدة الرعوية). نشر رابان بين عامى ١٦٦٨، ١٦٨١ سلسلة من المقارنات بين بعض الكتاب (فرجيل وهوميروس، هوراس وفرجيل، ديموستينيز Demosthenes وشيشرون، أفلاطون وأرسطو، ثوسيديديز Thucydides وليفى Livy)، وساهمت هذه المقارنات فى تأسيس طريقة متميزة فى النقد استعملها معاصروه بمن فيهم سان إفرمون ودرابدن بنجاح.

يشتهر أهم أعمال رابان تأملات حول فن الشعر لأرسطو وأعمال الشعراء القدامى والمحدثين *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les oeuvres des poètes anciens et modernes* (١٦٧٤)، بأنه عمل فى النظرية النقدية المسرحية، إلا أنه تناول شعراً غير مسرحى كذلك. يسلم رابان بالهرمية التقليدية للأنواع الأدبية التى تقف الملحمة والتراجيديات على قمته، ويتخذ الهجاء مكانه فى هذه الهرمية باعتباره نظيراً لا مسرحياً للملهاة، وتتمثل وظيفته فى تعليم قرائه من خلال استهجان الرذيلة. والهجاء شخص يندد بلهجة مفعمة بالحماس الصادق بشور زمنه، إلا أنه لا ينبغى عليه أن يهتك قناع الرذيلة بطريقة بالغة الوحشية؛ لذا يضع رابان فن هوراس فوق فن جوفنال Juvenal نظراً لرفقته؛ فالهجاء الباسم أفضل من الهجاء الوحشى، وعند هبوطه على سلم الأنواع الأدبية، يتناول رابان الأشكال الأدنى بازدياد غير معتاد: "ليست السونيت sonnet والقصيدة الغنائية ode والمرثاة elegy و الإبيجرام [الملحة الذكية] epigram وتلك الأشعار الضئيلة التى تحدث دويًا هائلاً فى عالمنا إلا نتاجات خيال، الإبداع السطحى - قليل الخبرة بالعالم - قادر على هذه الأشياء؛ ففى تلك الأشكال لا نجد شيئاً من تلك النار السماوية التى لا تحظى بها إلا عبقرية فذة" (رابان، تأملات، الجزء الأول). إن العبقرية الأصلية عبقرية جريئة؛ لذا يشكو رابان من "العناية الفائقة بصفاء

اللغة" عند الشعراء المحدثين: "لقد بدأوا يسلبون الشعر جرأته وروعته من خلال تحفظهم المتهيب الذي كان يعتقد البعض أنه يميز اللغة الفرنسية، بأن سلبوه تلك الجرأة الحكيمة الحصيفة، التي يتطلبها الشعر" (رابان، تأملات، الجزء الأول). وتتضمن عبارة "الجرأة الحكيمة الحصيفة" توازنًا بين الفن والقوة، الخيال والتعقل.

يؤكد رابان من جديد على "القواعد" لا لأن أرسطو أملاها فحسب، بل لأن القريحة والعقل كذلك يمليانها؛ فهذه القواعد عبارة عن تنظيم للطبيعة، وهذه مقولة سيقبلها بوب:

إذا نظرنا إلى القواعد نظرة متأنية سنجد أنها وضعت لكي تختزل الطبيعة في منهج ما، لكي تقتفى خطواتها خطوة خطوة، ولا ندعها تغيب عنا، ويتم الحفاظ على إمكان الخيال الذي يعد روح الشعر، وهذه القواعد تقوم على القريحة والعقل السليم، لا على سلطة القدماء، فبالرغم من أن أرسطو وهوراس وضعاهما، لا يمكن لأحد أن يقول بأن ما كتبناه صحيح لأنهما كتباه. (درايدن، في الشعر المسرحي، الجزء الأول).

على كل، أدرك رابان، مثل معظم نقاد جيله، أن الشعر لا يمكن أن يتم تعليمه: "ومع ذلك، يوجد في الشعر، مثلما في الفنون الأخرى، بعض الأمور التي لا يمكن التعبير عنها، أشياء تعد أسرارًا، فلا توجد قواعد تعلم الجمال الخفي والمفاتيح الكامنة وكل تلك القوة السرية للشعر التي تتسلل إلى القلب" (رابان، تأملات، الجزء الأول).

اتخذ الفرنسيون تعبيرًا دقيقًا لهذه الأمور التي لا يمكن التعبير عنها وهو تعبير أخذوه عن الإسبان في النصف الأول من القرن السابع عشر وترجموه بـ *Je ne sais quoi*، وهذا المجهول عبارة عن الصفة التي لا يمكن تعريفها، ويتم الشعور بها في عمل فني، لكن لا يمكن وصفها، وهو موضوع إحدى المحاورات في كتاب دومينيك بوهور Dominique Bouhours (١٦٢٨-١٧٠٢) بعنوان محاورات أرسطو وإيوجين *Les entretiens d'Aristote et d'Eugène* (١٦٧١). وترد هذه العبارة، التي تعد شعارًا أكثر من كونها أداة نقدية، في مجموعة أخرى من المحاورات التي كتبها بوهور

بعنوان طريقة التفكير السليم في أعمال الذهن *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (١٦٨٧) أثناء مناقشة الإبداع الحقيقي والإبداع الزائف، ويزعم بوهور، مثله مثل غيره من النقاد الفرنسيين في عصره، أن الشعراء الإيطاليين والإسبان، بما لديهم من مجازات مبالغ فيها، أعداء للإبداع الأصيل. ويدافع عن الفكر "الطبيعي" الذي يوجه ذهن القارئ نحو الموضوع أو الفكرة محل النظر لا نحو براعة الكاتب؛ فالفكر الطبيعي الأصيل ذو جمال بسيط لا أدريه، بدون زخرفة أو تصنع: "ينبغي أن ترد الفكرة الطبيعية على ذهن أي فرد.... كأنها كانت في ذهننا قبل أن نقرأها، ويبدو العثور عليها سهلاً، ولا تكلفنا شيئاً عندما نلقاها، وهذه الأفكار لا ترد من ذهن ذلك الشخص الذي يفكر بقدر ما ترد مما يتحدث عنه" (بوهور، طريقة التفكير السليم). حظيت أهمية مناقشة بوهور للإبداع باهتمام أديسون في العدد رقم ٦٢ من مجلة سبكتاتر في فقرة ساهمت إسهاماً كبيراً في شهرة هذا الناقد الفرنسي في إنجلترا:

حاول بوهور الذي عدّ أكثر النقاد الفرنسيين عمقاً، جاهداً أن يبيّن أنه من المستحيل على أي فكر أن يكون جميلاً دون أن يكون عادلاً، وأن يضرب بجذوره في طبيعة الأشياء؛ فأساس كل إبداع هو الصدق، ولا يمكن أن تكون الفكرة قيّمة إذا لم تكن القريحة أساسها.

يمكن أن تشغل القريحة أحياناً، في نظر بوهور، بغريزية وسرعة، ولكن بقدر كبير من اليقين، وفي هذه الحالة تساوى الذوق السليم.

لذلك ليس من المستغرب أن نجد أن القريحة المبدعة والذوق والعقل مصطلحات أساسية في كتابات الأرستقراطي شارل دو مارجتل سان دنيس دي سان إفريمون Charles de Marguetel de Saint-Denis de Saint-Évremond (١٦١٠-١٧٠٣) الذي قضى معظم السنوات الأربعين الأخيرة من حياته منفياً سياسياً في إنجلترا، وكان درايدن يعرفه معرفة شخصية. وبالرغم من أن مقالاته النقدية نشرت في حياته

وحظيت بإعجاب كبير، لم يقصد المؤلف بها إلا أن تكون ترفاً *bagatelle* لإمتاع شلة من أصدقائه، لا جمهور القراء الواسع. ولا تشكل هذه المقالات مبحثاً أو نسقاً، إلا أنها تظهر بعض الميول الشائعة. في العادة، يقوم سان إفريمون، مثل درايدن، بدراسة أو تأمل شخصيات المؤلفين الذين ينقدهم، ويحاول النظر إلى الأدب على ضوء سياقه التاريخي، ويدرك أن تاريخ الشعوب وعاداتهم المختلفة تشكل آدابها بطرائق مختلفة. ويزعم النقد عنده أنه لا يقدم سوى أذواق وآراء شخص عاقل حصيف. وكان استخدامه المتحرر لذلك المصطلح النقدي الجديد نسبياً - الذوق - استخداماً مؤثراً، وكذلك كان أسلوبه غير المتزمت بل وغير المكتثر، وهو مثل درايدن يوصل للقارئ شخصية مثيرة؛ فالناقد عند تحليل فن الإمتاع عند الشاعر ينمى بنفسه فن الإمتاع.

قام نيقولا بوالو دسبرو Nicolas Boileau-Despreaux (١٦٣٦-١٧١١) بتسمية هذا الفن كذلك، فكتابه فن الشعر *L'art Poétique* (١٦٧٤) مبحث فرضي، إلا أنه مكتوب بلغة شعرية معقولة ألمعية في شكل أبيات ثنائية، وهو صورة حديثة من كتاب فن الشعر *Ars Poetica* لهوراس، وينسج على منواله شكلاً ومزاجاً وكذلك في:

الدروس التي تعلمتها ربة الشعر الوليدة عندي

عندما اختارت هوراس مرشداً لها

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثاني)

يتناول النشيدان الأول والأخير من قصيدة بوالو المبادئ العامة للشعر والنقد بإسداء نصيحة عامة للمؤلفين، ويحدد النشيدان الثاني والثالث خطوط مبادئ الكتابة الجيدة في الأنواع الأدبية العديدة بما فيها بعض الأنواع (على سبيل المثال السونيت والرونдо*)

(*) شكل شعري ثابت يستخدم في الغالب في الشعر الخفيف أو الذكي، ويتكون عادة من خمسة عشر بيتاً ثنائية أو عشرية المقاطع في ثلاث مقطوعات، يستخدم فيها نوعان من القافية، وفيها تتكرر كلمة أو كلمات من الشطر الأول من البيت الأول في نهاية المقطوعتين الثانية والثالثة على شكل لازمة شعرية. (المترجم)

Rondeau والمادريجال^(*) Madrigal لم تكن معروفة على عهد هوراس، وكل نوع أدبى له أسلوبه المناسب ومفرداته اللغوية الخاصة، ولكل نوع من أنواع الشعر جماله الخاص. كان بوالو نفسه كاتب أهجيات ماهرًا وناجحًا؛ لذا كان تعليقه على الهجاء فى النشيد الثانى من أجمل التعليقات، ويبدأ وصفه لهذا النوع الأدبى بزعم متفاخر بأن الهجاء سلاح الفضيلة والصدق:

الرغبة فى إظهار نفسها والإحجام عن الخطأ

سلاحا الفضيلة أولاً بالهجاء لساناً لها

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثانى، البيتان ٣٧١، ٣٧٢)

ثم يمتدح كتاب الهجاء الرومان القدماء، مميّزاً كلاً منهم بصفة أساسية من صفات الهجاء - الشجاعة، الذكاء، الإحساس، الصدق، الجدة - إلا أنه يلاحظ أن قدراً كبيراً من كتابات الهجاء فاحشة لدرجة أنها لا تناسب ذوق القراء المحدثين. أما بالنسبة لبوالو:

أحب الهجاء اللاذع الخالى من البذاءة والوقاحة

وليست الوقاحة هى الدعوة إلى التواضع

ثم يحذر قائلاً:

نرى أن حريتنا فى شعرنا

طفل بهجة أنجبته الحرية

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثانى)

(*) قصيدة غنائية قصيرة فى العصور الوسطى، أو قصيدة رعوية تعبر عن فكرة رقيقة بسيطة، وهى فى العادة تتناول موضوعاً غزلياً رقيقاً. (المترجم)

الابتهاج بحرية التعبير مضمّر فى الهجاء السابع لبوالو (١٦٦٦)؛ حيث يصف ابتهاجه عند كتابة الأهاجى التى يدرك أنها قد تهدد سلامته. وفى الهجاء التاسع (١٦٦٨)، وهو عبارة عن دفاع أكثر تفضيلاً من فنه المفضل، يقر بأن الهجاء غير فعال وزائل، وأن الحياة الأدبية لكاتب الأهاجى حرب لا تنتهى؛ فعلى الرغم من أنه قد يمتع قراء قلائل، فإنه يثير عداوة المئات، بل وقد يوقع نفسه فى خطر الضرب أو الغرق. ومع ذلك، الهجاء ثرى بالقريحة والتعليم الأخلاقى الممتع، فهو مُعلّم أخلاقى وحكم للذوق الأدبى. نشر الهجاء التاسع مع أطروحة حول الهجاء الذى يستند فيه بوالو إلى السوابق الكلاسية فى تسميته الأسماء حتى يحقق الأغراض التقويمية للهجاء تحقيقاً ناجحاً.

يختص الجزء الأكبر من النشيد الثالث من فن الشعر لبوالو بالمأساة والملهاة، إلا أنه يشمل كذلك جزءاً كبيراً عن الملحمة، ومن اللافت للنظر أن هذا الجزء لا يركز على الهدف التعليمى للملحمة بالرغم من المزايم الأخلاقية التى ينبغى أن تكون فى الهجاء، بل يشدد على أن الملحمة إبداع متخيل، وبالتالي يجب أن تستهدف المتعة فى المقام الأول.

وإذا عدنا إلى النشيد الأول، نجد بوالو ينصح الشاعر بالتفكير قبل أن يشرع فى الكتابة، وعليه أن يقتصر على التعبير عن أفكار واضحة ومميزة:

سواء كانت فكرتك، واضحة أو غامضة

تعبيرك بارع أو مشوه

ما نتصوره بيسر يمكننا التعبير عنه

فالكلمات تتكالب على الأفكار فى تهيؤ ويسر

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثانى)

الشعر حرفة، ولا ينبغى على الشاعر أن يتعجل، بل يعمل فى تأنٍ ودقة متناهية ويتنبر ما يقوله مئات المرات ويراجعه على الدوام:

اصقل وأعد الصقل من كل صنف ولون

ولك أحياناً أن تضيف، لكن احذف الأعم

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثاني)

في هذين البيتين تتناظر تلقائى بين الشعر وشقيقه فى التصوير

فى بداية النشيد الأول، يعرض بوالو تاريخاً موجزاً للنظم الفرنسى، ويرى أن ماليرب Malherbe (١٥٥٥-١٦٢٨) أول شاعر فرنسى كان نظمه سليماً. كما ناقش بوالو كُتَّاباً فرنسيين غيره من القرن السابع عشر فى مواضيع أخرى من كتابه فن الشعر، ساخراً من التلاعب المحكم بالألفاظ والتصنع المبالغ فيه وتحذلق الشعراء الأوائل، مدافعاً عن كتابات معاصريه المحدثين العظماء، ويطالب بأسلوب واضح وموجز ونبيل:

اختر أسلوباً دقيقاً، كن بسيطاً دون تصنع

وعظيماً دون ادعاء، ومستساغاً دون تكلف

ونجده، مثل غيره من النقاد الفرنسيين من مجايليه، يوبخ الشعراء الإيطاليين:

معظم الكُتَّاب ذوو الحماس الفاتر

يختارون موضوعات مبالغ فيها وتافهة

ويعتقدون أنهم سيقعون فى الخطأ إذا ما

تعرض شعرهم لفكرة واضحة أو طبيعية

ترفع عن هذا التجاوز، ودع الإيطاليين

كُتَّاباً موهومين ذوى شعر زائف براق

ويسخر بوالو فى إحدى أهجياته من الأحمق الذى يفضل جوهر قاسو البراق على ذهب فرجيل الحر (الهجاء التاسع، ١٧٦).

ومن هنا فالمثل الأعلى يكمن عنده فى المعنى الجيد والأفكار الطبيعية، ولكنهما ليسا ملكاً لكل البشر العاقلين؛ فالعقل عند بوالو ملكة عليا وغير شائعة تقدم ما هو أخاذ فى الشعر العظيم:

حب العقل إذن، ودع كل ما تكتبه

يستعير منه جماله وقوته وإشراقه

العقل ملكة تتير: ويرتبط بـ "النور الطبيعى" عند ديكارت - أى الانعكاس العابر على الأرض لـ "النور الخالص الثابت والواضح الأكيد.... والموجود دوماً" لتجلى الخالق للمغتبطين فى السماوات - "النور" الذى يضمن عند بوالو معصومية "عقل" الناقد المثالى ما هو إلا صورة دنيوية من ذلك النور الذى يصير من خلاله العقل البشرى حساساً على المستوى الروحى (برودى، بوالو ولونجينوس *Boileau and Longinus*). العقل سريع وحدهسى، إنه المعنى الجيد الذى يعد غاية الفن ووسيلته فى آن، وبدون ملكة العقل السامية هذه لن تجدى محاولة كتابة الشعر، ويصر بوالو منذ مفتتح كتاب فن الشعر على أن الشاعر مولود وليس مصنوعاً وأنه فى الشعر لا يمكن أن يكون هناك حد وسيط بين الانتصار والنكبة.

يمكننا أن نستشف تصوراً كلياً مماثلاً للشعر عند لونجينوس؛ لذلك لا عجب فى أن بوالو نشر بجانب فن الشعر ترجمة نثرية لكتاب فى الأدب السامى *On the Sublime* للونجينوس، وهو عمل قال عنه بوالو إنه "واحد من أقيم آثار القدماء". وكانت هذه الترجمة أول ترجمة جعلت لونجينوس يحظى باهتمام واسع الانتشار. وقال بوالو فى مقدمة طبعة ١٦٧٤ التى جمعت بين العملين إنهما يكملان بعضهما بعضاً، وإنه استمد بعض قواعده نقدية الخاص من لونجينوس. قبل بوالو، كانت كلمة السامى تدل فى اللغة

الفرنسية بوجه عام على أسلوب رفيع متقن، إلا أن بوالو أعاد فى تصديره المؤثر لكتاب أطروحة تعريف الكلمة بالإشارة إلى اقتباس لونغينوس الشهير لمفتتح سفر التكوين:

لم يقصد لونغينوس بـ "السامى" ما يطلق عليه الخطباء "الأسلوب السامى"، بل كان يقصد العنصر غير العادى فى القول، أى المدهش والأخاذ الذى بفضل يرفع العمل ويسحر وينشى، يحتاج الأسلوب السامى لغة رفيعة، إلا أن السامى يمكن أن يظهر فى فكرة وحيدة أو صورة أو عبارة. الحكم الأوحى للطبيعة خلق الضوء بكلمة واحدة: هكذا الأسلوب السامى بالنسبة لك... ولكن قال الله فليكن نور فكان نور. هذا التعبير العجيب.. سام على نحو أصيل، وبه نفحة إلهية.

(ومسات وبروكس، النقد الأدبى *Literary Criticism*)

طور بوالو آراءه فى السامى فى كتابه النثرى تأملات حول لونغينوس *Réflexions sur Longin* (١٦٩٤)؛ حيث يعدد مصادر السامى، إلا أنه انتهى إلى القول بأن السامى لا يمكن تحليله، بل الشعور به فقط، فالسامى هو ذلك الكمال الأوحى، تلك القوة التى لا تخضع للتفسير فى الشعر التى تحدث فىنا النشوة والسمو: عندما نشعر به نعى بالسر الغامض للعملية الإبداعية.

حقق كتاب فن الشعر - نتيجة لإيجاز شعره المصقول بديع القريحة - أكثر انطباع فى الذاكرة من تلك المجموعة من الكتيبات النقدية التى ظهرت فى سبعينيات وثمانينيات القرن السابع عشر، وكانت تهدف إلى أن تجعل الممارسة الشعرية الحديثة تتوافق إلى حد كبير مع المعايير والمثل العليا المستنبطة من الشعر والنقد القديم (خاصة أرسطو وهوراس ولونغينوس)، وتتم قراءتها اليوم على ضوء العقل الحديث. يمكن استخدام لقب "الكلاسيكى الجديد" neo-classical - ذلك اللقب المعتم الشامل الذى استعمل بشكل زائد عن الحد - للدلالة على بوالو والنقاد الفرنسيين فى عصره، ذلك لأن نظرياتهم وقواعدهم تطورت وهى تأخذ الشعر الحديث فى حساباتها، وبذلت جهداً دعوباً لاتباع ما اعتبرته ممارسة كلاسيكية. وأجمعوا على أن الشعر له غاية أخلاقية، وأن هناك تراتباً لأنواع محددة من الشعر تتميز عن بعضها بعضاً وكل له وظيفته وشكله

الخاصان به، كما أجمعوا على أن الاستعداد الفطري *genius* ضرورة لازمة للشعر الجيد، وأن فن الشاعر يمكن تعلمه تعلمًا جيدًا للغاية من خلال دراسة القدماء؛ ذلك لأن ممارسة القدماء وقواعدهم كانت متسقة مع الطبيعة والصدق والعقل، والطبيعة والصدق والعقل تتضمن النظام والتناغم والبساطة والمعرفة العامة، والقواعد المستمدة من القدماء قواعد تنظم الطبيعة، إلا أن هناك شيئًا في الشعر، مالا أدريه، يدركه القلب دون العقل، لا يمكن للقواعد أن تفسره أو تمسك به.

ثم بوالو وبوهور ونقاد فرنسيون غيرهما شعر إيطاليا وإسبانيا، بالرغم من أنهم استمدوا الكثير، دون إقرار منهم بذلك، من النقاد الإيطاليين في القرن السادس عشر. وبحلول الربع الأخير من القرن السابع عشر، تقلدت فرنسا زعامة النقد الأدبي، وهو أمر أقرت به باقي دول أوروبا بما فيها إيطاليا نفسها.

يبدو أنه لم يكن في إسبانيا إلا القليل من النشاط النقدي الأصيل قرب نهاية القرن السابع عشر، بالرغم من أن كتاب فن الشعر لبوالو تُرجم إلى الإسبانية عام ١٦٨٧ وظل حجة في النقد في إسبانيا لما يزيد عن قرن من الزمان، بل ظل يحظى بالاعتباس والتقليد حتى عشرينيات القرن التاسع عشر، وقال جوان بوتيسا أريازا Juan Bautista Arriaza الذي ترجم كتاب بوالو "فن الشعر" إلى الإسبانية شعرًا مرسلًا عام ١٨٠٧ عنه إنه دستور من القوانين للأدب الحديث. وأنتجت إيطاليا تصنيفات بعيدة عن الأصل مثل كتاب فن الشعر *Poetica* الذي كتبه نظمًا بنديتو منتسيني Benedetto Menzini (١٦٨٨)، ولكنها لم تنتج شيئًا ذا أهمية إلا بعد إنشاء الأكاديميات الأركادية خلال تسعينيات القرن السابع عشر. وفي ألمانيا التي كان شعرها حتى تلك الفترة مهملاً بالمقارنة بإنجازات إسبانيا وإيطاليا، قام جورج نومارك George Neumarck قبل بوالو باختزال أرسطو وهوراس وسكاليجر وهابنسيوس Heinsius وحجج غيرهم في النقد سواء من القدماء أو من عصر النهضة في كتاب تمهيدى في الشعر يقوم كلية على التصنيف بعنوان فن الشعر *Poetica* (١٦٦٧). وبعد بوالو، قام يوهان كرستوف جوتشد (١٧٠٠ - ١٧٦٦) Johann Christoph Gottsched بإعادة طرح المبادئ الكلاسية

الجديدة الفرنسية طرحاً كاملاً وقوياً في ألمانيا في كتابه نقد الشعر *Critische Dichtkunst* (١٧٣٠). وأقام جوتشد نسقه على العقل، وأدان الزخرفة والصور المتمنعة far-fetched Conceits في الشعر الباروكي الألماني للأسباب نفسها التي استند إليها أنداده المفكرون في فرنسا وإيطاليا وإسبانيا في هجومهم على التكلف والمارينية Marinism والجونورية Gongorisom أثر بوالو في صياغة كتاب في فن الشعر على يد أكاديمية أدبية هولندية فن الشعر لهوراس وتطبيقه على عصرنا وأخلاقنا (١٦٧٧)، كما كان هناك كتاب دنمركي بعنوان فن الشعر *Ars Poetica* (١٧٠١) على غرار كتاب بوالو كتبه شخص يدعى توجر رينبرج Toger Reenberg، وطالب الكتابان الهولندي والدنمركي كالعادة بالوضوح والبساطة.

الشعر الإنجليزى حتى عام ١٧٠٠

يمكننا بكل ارتياح أن نعدّ درايدن أبًا للنقد الإنجليزى

(جونسون، حياة درايدن)

أعيد نشر الكتابات النقدية لرابان ولوبوسو وبوهور وبوالو التى ناقشناها أعلاه فى إنجلترا بعد طباعتها لأول مرة فى فرنسا بفترة قصيرة، وترجم معظمها إلى اللغة الإنجليزية قبل نهاية القرن السابع عشر. ترجم كتاب رابان تأملات عام ١٦٧٤، وهو نفس عام أول طبعة فرنسية له، كما ترجم بلهجة أكثر تزمناً من لهجة المؤلف الأصلية، وقام بالترجمة توماس رايمر Thomas Rymer (١٦٤١ - ١٧١٣) المشهور بنقده لمسرحية عطيل فى كتابه إطلالة قصيرة على التراجيديات *A Short view of Tragedy* (١٦٩٣)، وفى تصديره لترجمته لكتاب تأملات لرابان بحث الشعراء المحدثين على اتباع المبادئ الأرسطية لأسباب "مقنعة، وواضحة إقناع البرهان ووضوحه فى الرياضيات" (سبنجارن Spingarn مقالات نقدية، المجلد الثانى)؛ فهذه المبادئ على كل حال تمثل الطبيعة عندما يتم اختزالها فى منهج ما. وتصور رايمر للطبيعة يتطلب أن يتبع الشعراء الحقيقة التجريبية؛ حيث إنه يدين استخدام "مستحيلات" معجزات العهد القديم فى الداوديات *Dauides* لكاولى Cowley، وينتقد سبنسر Spenser الذى لا مراة فى أنه لديه استعداد نفسى كبير وحكم نافذ واستعداد فطرى للشعر الملحمى، وربما يتفوق شعره على كل ما كتب منذ عهد فرجيل، إلا أنه بدلاً من أن يلتزم بالطرائق التى خطها هوميروس وفرجيل سمح لنفسه بأن يضلله أريوستو Ariosto؛ لذا فإن "كل شىء خيالى وخرافى دون أى اتساق أو أساس من الصحة، وقصيدته أرض جنياى كاملة" (سبنجارن، مقالات نقدية، المجلد الثانى)، وقام الإيطاليون بإفساد حكم سبنسر. يرى رايمر أن العقل يجب أن يسود على الخيال، وأن معيار العقل ثابت لا يتغير، ويسمّر عنوان كتابه الكثير: *تراجيديات العصر الأخير* معتبرة ومفحوصة على ضوء ممارسة القدماء والحس المشترك لكل العصور (١٦٧٧)؛ حيث يستمد رايمر صوراً من الكنيسة والشرع ومستشفى الأمراض العقلية *Bedlam* ببراعته المعهودة لكى يعرف العلاقة السليمة بين العقل والخيال.

لكنى أعتقد أن الخيال الجامح Fancy فى الشعر مثل الإيمان فى الدين، فهو يؤدى إلى اكتشافات ويخلق فوق العقل، إلا أنه لا يتصارع معه أو يناقضه. الخيال يقفز ويرقص مرحاً ويذهب بعيداً، بينما يصلصل العقل القيود ويتبعها. ينبغى على العقل أن يقبل ويصحح ما شطح إليه الخيال فى غيابه، وإلا كان باطلاً ولاغياً من وجهة نظر القانون (سبنجارن، مقالات نقدية، المجلد الثانى) .

كان مدح رايمر لاستعداد سبنسر النفسى والفطرى مشروطاً باعتبارات ثقيلة، إلا أن إدوارد فليبس Edward Phillips (١٦٣٠-١٦٩٦)، قد تكون آراؤه النقدية متأثرة بخاله جون ملتون، يؤكد فى تصدير كتابه المسرح الشعرى *Theatrum Poetarum* (١٦٧٥) أن سبنسر، مثل شكسبير، واحد من القلائل أصحاب الطاقة الشعرية الأصيلة: "برغم كل ما يستخدمه من كلمات مهجورة فجأة، وبرغم كل أشعاره الصاخبة غير المصقولة، إذا نظرنا فى شعره نظرة كلية سنجد فيه فخامة شعرية رشيقة" (حرب تحول سبنجارن). يتساءل فليبس لماذا استخدم الشعراء الإنجليز فى عهده أشكال الشعر الإيطالى ("المقطوعة الإيطالية فى القصيدة البطولية والسونيت والكنزونى" *Canzone* والمادريجال فى الشعر الغنائى) استخداماً طفيفاً، فى حين أن سابقهم استخدموها بنجاح، لذا، باستثناء ما هو مكتوب فى لغتها الأصلية، ليست أفضل مما عندنا". الأتافاريمما (**)

(*) الكنزونى Canzone إذا رددناها إلى أصلها الإيطالى عبارة عن قصيدة غنائية إيطالية من العصور الوسطى وتتكون من مقطوعات شعرية متفاوتة الطول، سواء على مستوى المقطوعات أو الأبيات، وتنتهى بمقطوعة قصيرة بمثابة خاتمة أو (قفلة) للقصيدة، وتتناول الغرام والتغنى بجمال المرأة عادة. (المترجم)

(**) يعنى هذا المصطلح حرفياً ثمانى قواف، ويدل على مقطوعة شعرية مكونة من ثمانية أبيات يكون فيها الأبيات الأول والثالث والخامس على القافية نفسها والأبيات الثانى والرابع والسادس على قافية ثانية، والبيتان السابع والثامن على قافية ثالثة، والمقطوعة ككل منظومة على وزن البحر اليامبى خماسى التفعيلات. (المترجم)

Ottavarima وصورتها المعدلة المتمثلة في المقطوعة السبنسرية^(*) Spenserian Stanza أكثر روعة من المقطوعة ثنائية الأبيات Couplet أو المقطوعة رباعية الأبيات متناوبة القافية، بالرغم من أن ابن أخت ملتون يضيف أن الشعر المرسل Blank Verse يمنح "مجالا وحرية أكبر بكثير للأسلوب والخيال مما يمكن أن يمنحه الشعر الملتزم بالقافية" (كما أورد سبنجارن) وبالمقارنة بمدح فيليبس للإيطاليين، نجد أن إشارته للفرنسيين موجزة ومنقصة من مكانتهم، الأمر الذي يخرجهم من التيار السائد في النقد الإنجليزي في سبعينيات القرن السابع عشر.

قام السير وليم سومز Sir William Soames بترجمة رائعة النقد الفرنسي، كتاب فن الشعر لبوالو، إلى اللغة الإنجليزية عام ١٦٨٠ ونشر بعنوان *The Art of poetry* عام ١٦٨٣ بعد أن قام درايدن بمراجعته وإحلال نظائر إنجليزية - ليست معظمها موفقة - محل الكتاب الفرنسيين الذين نكروهم بوالو. بالمثل، قام جون أودهام John Oldham في ترجمته لكتاب فن الشعر *Ars poetica* لهوراس بعنوان فن الشعر لهوراس منقولاً إلى اللغة الإنجليزية *Horace's Art of Poetry, imitated in English* (١٦٨١)، بإضفاء الطابع الحديث على هوراس "غير حديثة كما لو كان يعيش ويكتب في زمن المترجم"، فغير خلفية الكتاب من روما إلى لندن واستخدم أسماء إنجليزية مقابلة لأسماء البشر والأماكن والعادات "في إطار الحدود التي يسمح بها التناظر". كما أن مبدأ هوراس في فن الشعر كان مرشداً للمترجم في الحذر من الترجمة الحرفية، إلا أنه يزعم أنه "يلتزم التزاماً صارماً" بالمعنى الوارد في نص هوراس. يتناول هو درايدن بوالو وهوراس في سياق جدل حول الترجمة بدأ

(*) المقطوعة السبنسرية مقطوعة مكونة من ثمانية أبيات منظومة على وزن البحر اليامي خماسي التفعيلات، ويليه بيت تاسع منظوم على وزن البحر السكندري، وفيها تتفق قافية البيتين الأول والثالث، وتأخذ فيها الأبيات الثاني والرابع والخامس والسابع القافية نفسها، تتخذ الأبيات السادس والثامن والتاسع قافية ثالثة، وسميت المقطوعة بهذا الاسم؛ لأن إيموند سبنسر كان أول من استخدمها في قصيدته ملكة الجنيات. (المترجم)

في إنجلترا قبل ذلك بثلاثين عاما تقريبا عندما طالب السير جون دنهام Sir John Denham - في أبيات مديح في مفتتح ترجمة السير ريتشارد فانشو Sir Richard Fanshaw لمسرحية جريني Guarini بعنوان الراعي الأمين *Pastor Fido* (١٦٤٧) - وإيراهام كاولي Abraham Cowley - في تصدير ديوانه قصائد غنائية بندارية *Pindarique Odes* (١٦٥٦) - طالب بطريقة في الترجمة أكثر تحرراً من الطريقة الحرفية التي ترجم بها بن جونسون Ben Jonson على سبيل المثال كتاب فن الشعر لهوراس.

يميز درايدن في تصديره لترجمة ديوان الرسائل *Epistles* لأوفيد بين ثلاث طرائق لترجمة شعر شاعر ما إلى اللغة الإنجليزية. تتمثل الأولى في الترجمة الحرفية Metaphrase، كلمة بكلمة وبيتاً ببيت، وهذه الطريقة صعبة للغاية لدرجة أنها لا يمكن أن تحقق أي نجاح، فهي "مثل الرقص على الحبل بأرجل مقيدة، إذ يمكن للمرء أن يتفادى السقوط الحذر، ولا نتوقع منه رشاقة في الحركة، وحتى عندما نبذل فيها كل ما في وسعنا، لا تكون إلا عملية حمقاء". وتتمثل الطريقة الثانية في الشرح Paraphrase "أو الترجمة بتصرف؛ حيث يضع المترجم المؤلف نصب عينيه كي لا يتوه، إلا أنه لا يتتبع كلماته بصرامة، بل يتتبع معناه، ومن المجهود أن هذه الطريقة تفخم النص الأصلي، ولكنها لا تغيره". أما الطريقة الثالثة فهي طريقة المحاكاة Imitation؛ حيث يتخذ المترجم (إذا لم يكن قد فقد صفته) الحرية في الابتعاد عن الكلمات والمعنى وكذلك في الابتعاد عنهما عندما يرى فرصة مواتية، ولا يستبقى من النص الأصلي إلا بعض الإشارات العامة"، ويمكن أن يبتدع تنويعات على موضوع ما كما يفعل الموسيقار. يتلو ذلك "محاولة من شاعر لاحق لأن يكتب مثل شاعر كتب قبله عن الموضوع نفسه، ولا يتمثل ذلك في ترجمة كلماته أو التقييد بمعناه، بل يتخذ قدوة ويكتب كما يفترض أن ذلك هذا المؤلف سيكتب لو كان يعيش في عصرنا وفي بلدنا" (درايدن، في الشعر المسرحي، الجزء الأول). ويتمثل الفرق المهم بين الطريقة الثانية والطريقة الثالثة في أن المحاكاة يمكن أن تستغل الفروق بينها وبين النص الأصلي وبالتالي تتجح تماماً إذا كان القارئ

على دراية بالنص الأصيل ، وهذه المعرفة ليست ضرورية بهذه الصورة فى حالة الشرح. ويعلن درايدن فى تصديره لترجمة أوفيد أنه يفضل الطريقة الثانية، إلا أن ترجماته ومحاكياته العديدة التى كتبها خلال السنوات العشرين التالية تتحرك بحرية عبر الحد غير المميز الذى يفصل بين الطريقتين.

يمكننا أن نتبين فكرة مضمرة فى نظرية درايدن ومعاصريه وممارساتهم، ألا وهى فكرة الصداقة المحترمة غير المتكلفة بين المترجم أو المحاكى والكاتب الأصيل. ويعبر ونتورث ديون Wentworth Dillon (إيرل روسكومون Roscommon) (١٦٣٣- ١٦٨٥) عن ذلك ببراعة فى مقال فى الشعر المترجم *An Essay on Translated Verse* (١٦٨٤)، وينادى بأن واجب المترجم أن "يختار المؤلف كما تختار صديقك" وينمى ألفته به لدرجة أن:

أفكارك وكلماتك وأساليبك وروحك تتفق معه فلا تظل مترجماً له، بل تصبح هو نفسه.

(كما أورد سبنجارن).

من الملاحظ أن روسكومون يصيغ كتابه فى قالب المقطوعات الثنائية الملحمية، كما يليق بعمل يزعم أن الشعر الإنجليزى أسمى من النثر الذى يفضلته المترجمون الفرنسيون عادة عند ترجمة الروائع اليونانية والرومانية. ولكن روسكومون أضاف فى الطبعة الثانية (١٦٨٥) فقرة بالشعر المرسل blank verse عبارة عن قصيدة مدح لـ "الفردوس المفقود" وحجة على أن هذا النوع من النظم أكثر ملائمة من المقطوعة الثنائية للترجمة الأمانة لأعمال القدماء. ويستند روسكومون إلى إشارة غير مباشرة فى الملحوظة الافتتاحية التى كتبها ملتون للطبعة الثانية من الفردوس المفقود، ويعلن أن القافية اختراع قوطى لم يعرفه اليونان أو الرومان القدماء، ولا يمكن للترجمة الشعرية الإنجليزية للروائع الكلاسية أن تصل إلى "الفخامة الرومانية" إلا من خلال رفض هذه "الحلية الدخيلة" التى تتمثل فى القافية. وهذا زعم يحفّ الخلف من كل جانب على ضوء الاعتقاد الراسخ بأن ترجمة الروائع الكلاسية شكلت جزءاً من عملية التهذيب الثقافى التى ابتهج بها العصر ، وهو اعتقاد يقف جنباً إلى جنب

اعتقاد آخر لا يقل عنه رسوخاً وهو أنه من أفضل الثمار الأدبية للتهذيب الحديث صقل المقطوعة الثنائية الملحمية على يد وولر Waller ودنام Denham.

صاغ روسكومون نفسه ترجمة لكتاب فن الشعر لهوراس (١٦٨٠) شعراً مرسلًا، لكن هذه الموضوعة لم تحظَ بالرواج. وهناك ترجمة أكثر تحرراً لكتابي بوالو وهوراس قام بها جون شفيلد John Sheffield إيرل مالجراف Mulgrave الذي صار فيما بعد دوق بكنجهام Buckingham (١٦٤٨-١٧٢١) بعنوان مقالة في الشعر *An Essay upon Poetry* (١٦٨٢)، والترجمة مصاغة في قالب المقطوعات الثنائية الملحمية المعتادة. وينتقل مالجراف كما ينبغي له بين الأنواع الأدبية المختلفة على غرار بوالو في الغالب، إلا أنه يذكر الكتاب الإنجليز المناظرين، وفي الجزء الأكبر من مقالته يكرر القواعد التي جمعها بوالو معاً، ويكيفها أحياناً على التاريخ الحديث للشعر الإنجليزي. يتناول مالجراف، مثل رابان، النوع الأدبي السائد في عصره وهو الهجاء Satire، وينادي بأن يكون الهجاء "مثيراً للابتسام" وليس عنيفاً Savage؛ أي على غرار هوراس، وليس على غرار جوفينال Juvenal: "لطافة الهجاء أكثر حدة من جهامته". كما يجب أن يكون مهذباً، كما زعم بوالو؛ لذا ينتقد مالجراف ما أسماه "الفحش مكشوف الوجه، ذلك الادعاء الحقير للذكاء" عند إيرل روشستر، Earl of Rochester (سبنجارن).

ربما تتمثل الفائدة الوحيدة التي نتجت عن هذا الهجوم في أنه استفز روبرت ولسلي Robert Wolseley في تصديره لـ فالنتينيان Valentinian (١٦٨٥) ليدافع عن روشستر، ثم ينتقل ليؤكد الحرية الفنية تأكيداً جريئاً غير معتاد.

لم يخطر على ذهن أحد قبل اليوم، يدعى أنه ناقد، ماعدا ذهن كاتب المقالات هذا، أن يقاس إبداع الشاعر بقيمة موضوعه، وأنه عندما يكون الموضوع سيئاً ينبغي أن يكون الشاعر سيئاً كذلك، هناك اعتقاد سائر يتمثل في أن المحك الحقيقي يكمن في طريقة معالجة الموضوع؛ لأنه كما يحط الشاعر السيئ أسمى الموضوعات ويشينها، يرفع الشاعر المجيد أوضع الموضوعات ويكرمها.

(سبنجارن، المجلد الثالث)

وثبت أن ذلك مبدأ فعال جيد لشعراء الهجاء وشعراء الزراعيات (*) georgicpoets لهذا الجيل من الشعراء والجيل اللاحق.

ومع ذلك، يلتزم مالجريف في مقالة في الشعر بالترتيب الهرمي المؤلف للأنواع الأدبية؛ لذا ينظر للملحمة باعتبارها أسمى نوع أدبي و"المسعى الأساسي للإدراك البشري السليم". ولقد أنجب العالم حتى اليوم شاعرين ملحميين فقط، وهما المثالان "العملاقان" هوميروس وفرجيل. فهوميروس كاتب مدهش، إلا أن شارح أعماله لوبوسو Le Bossu يثير الإعجاب كذلك:

لو لم يكتب بوسو قط لظل العالم،

مثل الهنود الحمر

يتأمل هذا العمل المدهش

الذي ينم عن مهارة،

العمل الذي يحظى بهذا الإعجاب

عمل مقدس لا يمكن أن يتعلمه المرء،

بل يتلقى به الإلهام،

إلى أن يظهر ما يكشف الأسرار المقدسة

تلك المواضع التي يكمن فيها كل هذا السحر الجبار. (سبنجارن)

(*) الزراعيات georgics نوع من القصائد تتناول موضوعات ريفية أو زراعية، ولكنها تختلف عن الشعر الرعوي Pastoral في أنها ذات غرض تعليمي، وأشهر مثال عليها زراعات فرجيل، وانتشرت في إنجلترا في القرنين السابع عشر والثامن عشر لدرجة أن أديسون كتب مبحثاً عنها بعنوان مقالة في القصيدة الزراعية (١٦٩٧)؛ حيث يميز بينها وبين الشعر الرعوي، ومن الملاحظ أنها قد تتطرق لموضوعات أخرى مثل تربية الأغنام أو الرياضة الريفية وغيرها. (المترجم)

ليست الملاحظات العامة عن الشعر عند مالجرريف إلا البدهيات التي تتبع من أمر بوالو "حبوا العقل إذن"، "الخيال بدون القريحة ليس إلا جنونا" (البيت السادس)، وكذلك توافق ما ذهب إليه رايمر، وكما هو الحال في كثير من النقد الإنجليزي في سبعينيات وثمانينيات القرن السابع عشر، تعكس هذه الملاحظات وصف توماس هوبز النفسى لعملية التأليف في الشعر حيث "القريحة تولد القوة والبناء، والخيال يولد زخارف القصيدة".

إن سيكولوجية القريحة والإلهام عند هوبز مضمرة في نقد جون درايدن، ولعل درايدن أكثر النقاد الإنجليز شمولاً في تلك الفترة، بالرغم من أنه، بخلاف أعظم معلميه من العصر الكلاسيكي، ومن دول أوروبا الأخرى في عصره، لم يحاول أن يكتب مبحثاً نقدياً منهجياً (على الأقل في النقد غير المسرحي الذي نتاوله في هذا الفصل). فكما رأينا، أمطر مدحاً سخياً على بوالو ورايان ولوبوسو، وكما رأينا أدلى ببلوه في ترجمة سومز الإنجليزية لكتاب بوالو "فن الشعر". ومثل النقاد الفرنسيين في عصره، شيد لنفسه مكاناً راسخاً في التراث الكلاسيكي قال: "أرسطو ومفسروه، وهوراس ولونجينوس، هم الكتاب الذين أدين لهم بالفضل" (درايدن، في الشعر المسرحي، الجزء الأول). ولكنه في مقالته دفاع عن الشعر البطولي والرخصة في الشعر *Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence*، التي صدر بها كتاب حالة البراءة *The State of Innocence* (١٦٧٧)، يطعن في استغلال النقاد المحدثين للنقاد القدماء في التشريع الفني، عندما يرجع أسلوبه الخاص في النقد التذوقي وليس الفرضي إلى القدماء: "أولئك الذين يعتقدون أن وظيفة النقد تتمثل بالأساس في تصيد الأخطاء يخطئون في فهم طبيعته، فالتقد، كما وصفه أرسطو لأول مرة، كان يهدف لأن يكون معياراً لإصدار الحكم السليم، ويتمثل أكثره في إبراز الجوانب البارعة التي ينبغي أن تمتع القارئ العاقل" (درايدن، نفسه).

كان نقد الشعر عند درايدن نقداً عرضياً؛ فكله تقريباً نشر في مقدمات دواوينه الشعرية أو ترجماته، ويتناول معظمه المشاكل العملية المتعلقة بالكتابة نفسها، وكما هو متوقع على ضوء شعره، يناقش في العادة الهجاء في الشعر، ويشير في مقدمة *Sylvae* (١٦٨٥) إلى النماذج الأساسية من الهجاء القديم، ويعلن أن هجائيات هوراس تفوق هجائيات جوفينال

بكثير، إذا كان الضحك والسخرية اللطيفة مفضلين على التهكم الساخط والتشهير" (درايدن، في الشعر المسرحي، الجزء الثاني). وهو يتوسع في ذكر مزايا السخرية اللطيفة (استخدام التهكم المرح) في مقالته أطروحة في الهجاء (١٦٩٣) التي يصدر بها ترجماته الشعرية لجوفينال وبرسيوس Persius، ويقارن بين الأسلحة الهجائية المختلفة التي يستخدمها هوراس وجوفينال، وكل منها يلائم العصر والظروف التي استخدمت فيها، ويخلص من ذلك إلى قوله:

ليس تقريع جوفنال ضرورياً لنوعه الجديد من الهجاء، دعه يتكلم بأسلوب خطابي في نكاء وحدة كما يشاء؛ فرغم كل شيء، تكمن أرق وأعذب لمسات الهجاء في الاستهزاء الفكاهي الرقيق... يا لسهولة أن تصفه بأنه وغد ونذل، وتقول ذلك بظرف! ولكن ما أصعب أن تجعله يبدو أحق أو أبله أو غداً، دون أن تستخدم أيّاً من هذه الأوصاف الشائنة! حتى يعفى المرء نفسه من قبح الألقاب، ويفعل ذلك بحدة رغم ذلك... يمكنه أن يكون قادراً، كما قالت زوجة جاك كيتش Jack Ketch عن خالمة، على عمل قبيح، مجرد شئ. ولكن أن تجعل شريراً يموت موتاً رقيقاً، كان مهمة زوجها وحده. أود أن أطبق ذلك على نفسي، لو كان القارئ عطوفاً بما يكفي لأن يعتقد أنه ينتمي لى. إن شخصية زيمري Zimri في قصيدتي أبسالوم Absalom تستحق في رأيي قصيدة كاملة؛ فهي ليست شخصية دموية، ولكنها مثيرة للسخرية بما فيه الكفاية.

وبذلك لم تعد ثقته بتفوق هوراس مطلقة:

هذا الأسلوب لهوراس أفضل الأساليب في الواقع، إلا أن هوراس لم يطبقه بطريقة موفقة، على الأقل في الغالب. ومن المسلم به أن أسلوب جوفينال أدنى من الأسلوب السابق، ولكن جوفينال تفوق عليه في أدائه. كان تعنيف جوفينال تعنيفاً ساخراً على نحو أكثر ظرفاً مما هزأ هوراس بفكاهة.

(درايدن، في الشعر المسرحي، ٢)

يشرح درايدن ذلك قائلاً كان هوراس يعمل جاهداً في ظل عائق كبير؛ إذ كان "عبداً لبلاط" الطاغية أغسطس، و"بما أنه كان رجل بلاط، أذعن لمصالح سيده، ومن هنا تفادى الهجوم على الجرائم الأكبر واكتفى بالسخرية من الرذائل التافهة والحماقات الشائعة". يمكننا ربط التغيير في تقييم درايدن النقدي لسلفيه العظميين بغضب البلاط عليه بعد عام ١٦٨٩.

قد يكون ذلك انعكاساً للأهمية المتزايدة لذلك النوع الأدبي الذي يعد كتاب درايدن أطروحة في الهجاء *Discourse concerning Satire* أطول عمل نقدي له (بالرغم من أن ربع الكتاب تقريباً خاص بالملحمة، وليس الهجاء)، وهو الكتاب الوحيد الذي تم تكريمه بوضع كلمة "أطروحة" في عنوانه. فهذا الكتاب، من بين كل أعماله، أكثرها امتيازاً بسعة الاطلاع والبحث، وكلها مراجع معترف بها. وتبصر درايدن بألمعية في حالة كل من الاشتقاقيين المتنازعين لمصطلح "هجاء" *Satire* - من الإله الأسطوري ساتوروس *Satyr* أو من مسرحيات الساتورا *Satura*، أي خليط - ويفضل الاشتقاق الأخير، ويتتبع تاريخ الهجاء بالتفصيل بداية من أصوله المجهولة نوعاً حتى الحاضر، ويقارن السمات الشعرية لهوراس وبرسيوس وجوفينال، ويبين كيف شكل السياق الاجتماعي والسياسي أعمال كل منهم، ولأنه كان شاعراً "عاماً"، كان مؤهلاً جيداً للقيام بذلك. ويزعم أن المحدثين تفوقوا على القدماء في الهجاء، كما في التراجيديا، وينتقى "المقرأ الشهير" *Lutrin* لبوالو باعتبارها "أجمل وأنبأ نوع من الهجاء". في هذه الملحمة الساخرة، "نرى بوالو يتبع [فرجيل] في نفس الانطلاقات، إلا أنه نادراً ما يذعن لأستاذه... وهذه هي عظمة البطولي، الممتزج امتزاجاً رائعاً بسم الآخر، ويزيد المتعة - وربما كانت سخيفة وسوقية لولا ذلك - من خلال سمو التعبير" (درايدن، في الشعر المسرحي، ٢). وقد يسرى هذا الوصف على عمله أبسالوم وأكتيوفل.

عند النظر في المشكلة المستعصية للهجاء الشخصي، يسلم درايدن "ليس لنا حق أخلاقي في سمعة الآخرين، فيعد ذلك بمثابة أن نأخذ منهم ما لا يمكننا أن نعيده لهم"، ولكنه يقر هنا بأن الأحجيات اللاذعة تجد تبريراً لها في الواقع إما لبواعث الانتقام

الشخصى أو لفضح مصدر إزعاج عام. وتتسع هذه التبريرات بما يكفى لأن تشمل هجاءات درايدن نفسها: ماك فلكنو *Mac Flecknoe* مثال على النوع الأول، وأبسالوم وأكتيوفل مثال على النوع الثانى. ويؤكد تصدير أبسالوم وأكتيوفل (١٦٨١) على البعد الأخلاقى الكلاسيكى للهجاء: "غاية الهجاء الحقيقية إصلاح الرذائل من خلال التوبيخ، ومن يكتب بصدق لا يكون عدواً للمدعى عليه كما لا يكون الطبيب عدواً للمريض عندما يصف دواءً مرراً لمرض عضال". ويعود مرة أخرى إلى مجاز الطبيب المؤلف فى "ملحق" كتابه *Aeneis* (١٦٩٧)، عندما كتب عن نبذه للهجاء بعد عام ١٦٨٩: "من ذا الذى سيعطى الدواء للعظيم، عندما لا يتم استدعاؤه؟ لن يقدم شيئاً ذا نفع للمريض، وسيعرض نفسه للخطر من جراء هذه الوصفة؟"، وسواء أكان درايدن يقصد هنا المحدثين أم القدماء أم شعره هو شخصياً، فإنه ينتقد بوصفه شاعراً متمرساً، ويتمثل شغله الشاغل فى التحقق مما يجده القارئ والمؤلف فعلاً ويستطيع تحليله.

نادراً ما يشغل درايدن نفسه بمبادئ الشعر على نحو مجرد. فهو يعى، على نحو غير عادى فى زمانه، أن أية قصيدة إبداع خاص لشاعر فرد، وأن طبيعتها المميزة تنبع من طبيعة مبدعها وتعد انعكاساً لها. ولا يتمثل هدف نقد درايدن فى تحليل مجموعة من الكتابات بقدر ما هو ارتباط شخصى بشاعر زميل حى؛ لذا يقول فى تصدير كتابه أمثولات قديمة وحديثة *Fables, Ancient and Modern* (١٧٠٠)، بعد أن يناقش هوميروس وفرجيل وكان قد ترجم لهما:

الشاعر اليونانى أكثر ملاءمة للاستعداد الفطرى من الشاعر اللاتينى، ويمكننا أن نقرأ فى أعمال الشعارين أخلاقهما وميولهما الطبيعية، وهى جد مختلفة. كان فرجيل ذا مزاج هادئ ورزين، وكان هوميروس عنيفاً ومندفعاً ومتوقفاً. تمثلت الموهبة الأساسية لفرجيل فى لياقة الأفكار وزخرفة الكلمات، أما هوميروس فكان متسرعاً فى أفكاره، وانتهاز كل ما سمحت له به لغته والعصر الذى عاش فيه من حرية، فى الأوزان والتعبيرات على السواء. وكان إبداع هوميروس وقرأ، أما إبداع فرجيل فكان أكثر تقيداً. (درايدن نفسه)

نستنتج من ذلك أن درايدن ذو رؤية وحجة خاصة باعتباره مترجماً للشاعرين محط النقد، إلا أنه لا يفرض ذلك علينا، بل يقول ضمناً إن القارئ العادى يقوم بالدرجة نفسها من الارتباط بالشعر ومبدعيه. ويختتم نقاشه لهوميروس وفرجيل فى تصدير كتابه كما يلى:

إليك استنتاج وحيد من كل ما قلته، وهو أن الفعل عند هوميروس - وهو ملء بقوة أكبر مما عند فرجيل، وفقاً لمزاج الكاتب - يحقق نتيجة أكثر إمتاعاً للقارئ. فأحدهما يدفعك بالتدريج، بينما يضعك الآخر فى وسط النار مرة واحدة ولا يخفف من ناره مطلقاً. وهو الاختلاف نفسه الذى يظهره لونجينيوس بين آثار الخطابة عند ديموستنوس Demosthenes وتولى Tully، فأحدهما يقنعك والآخر يأمرك. لا تحس بالبرد قط عندما تقرأ هوميروس... وأعترف أن هذه الحدة المميزة له أكثر مناسبة لطبعى، ولذلك ترجمت كتابه الأول باستمتاع أكبر من استمتاعى بأى جزء من شعر فرجيل. ولكنه لم يكن استمتاعاً يخلو من الألم؛ فلا بد أن الهزات المتواصلة لروحي المعنوية قد أضعفت بنيانى.

(درايدن، نفسه)

يتم تقييم الشعر من خلال آثاره النفسية والدرجة التى يهزنا بها، ويولد اللذة والإعجاب؛ لذا يقول درايدن وهو يستحضر لونجينيوس ثانية فى كتابه دفاع عن الشعر الملحمى:

التخيل فى حد ذاته قمة الشعر وروحه. فهو، كما يصفه لونجينيوس، يبدو لنا - من خلال نوع من الحماس أو انفعال فائق للنفس - كما لو كنا نرى تلك الأشياء التى يصورها الشاعر حتى نستمتع بها ونعجب بها.

(درايدن، فى الشعر المسرحى، ١)

يمكننا أن نكيف أعمال الخيال الجامح على المبدأ النقدي الأولى القديم وهو مازال صحيحاً، والقائل بأنه ينبغى على الفن أن يحاكي الطبيعة، إلا أنه ينبغى علينا أن نفسر هذا المبدأ بأن نصرف النظر، على نحو متحرر، عن مجرد محاكاة الواقع. ويدخل درايدن فى جدل مع نقاد محدثين لا يذكر أسماءهم ويدعون إلى "الصحة". "كل ما هو ممل وتافه ومضعف وخالٍ من القوة فى القصيدة يطلقون عليه محاكاة للطبيعة". ومع ذلك "تلك الأمور التى تمتع كل العصور لابد أن تكون محاكاة للطبيعة"، وتشمل الاستعارات والمبالغات الجريئة للشعراء العظام بداية من هوميروس حتى ملتون (درايدن، فى الشعر المسرحى، ١)، وهى تشمل أيضاً الخيال، كما نتبين من تصدير درايدن لمسرحيته غزو غرناطة *The Conquest of Granada*:

ما كان بإمكان هوميروس أو فرجيل أو ستاتيوس Statius أو أريوستو Ariosto أو تاسو Tasso أو شاعرنا الإنجليزى سبنسر Spenser أن يكتبوا قصائدهم بجمال يصل إلى نصف جمالها الراهن بدون تلك الآلهة والأرواح وتلك الأجزاء الملهمة من الشعر التى تشكل أنبل ما سرد فى كتاباتهم ككل.. وإذا اعترض قائل باستحالة ظهور روح أو رفع قصر من خلال السحر، سأرد عليه بجرأة وأقول له إن الشاعر الملحمى غير مقيد بمجرد تمثيل ما هو حقيقى أو ما هو ممكن الحدوث. ولكنه يمكن أن يطلق لنفسه عنان الأشياء الخيالية وتمثيل مثل هذه الأشياء الذى لا يعتمد على المعنى، وبالتالي لا يمكن فهمه من خلال المعرفة، وكل ذلك قد يمنحه فى النهاية مجالا أكثر تحرراً للخيال.

(درايدن، نفسه)

نبرة الفخر التى يقدم بها "شاعرنا الإنجليزى سبنسر" وسط الشعراء العظام نبرة مميزة لنزعة درايدن الوطنية. وكما قال ت. س. إليوت: "يتمثل العمل العظيم لدرايدن فى النقد فى أنه فى اللحظة المناسبة يصير واعياً بضرورة تأكيد العنصر المحلى فى الأدب" (إليوت، استخدم الشعر *Use of Poetry*). ورأينا أن درايدن يربط نفسه بالشخصيات الفردية للمؤلفين الذين تثيره أعمالهم، إلا أن وعيه بالقرابة بين الشعراء يصير واضحاً على نحو خاص عندما يتأمل فى الأدب القومى. وهكذا يقول فى تصوير كتابه أمثولات (١٧٠٠): "كان ملتون ابن

سبنسر فى الشعر : يُلَمَّح سبنسر أكثر من مرة إلى أن روح تشوسر حَلَّت فى جسده، وأنه ولد منه بعد مائتى سنة من وفاته" (درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢). ويوحى درايدن بأنه ابن لهذه العشيرة عندما يعترف سبنسر أستاذًا له فى النظم الإنجليزى، وبصورة أكثر حميمية عندما يترجم ويمدح تشوسر الذى يبجله فهو "أبو الشعر الإنجليزى... منبع دائم للمعنى الجيد... رجل ذو طبيعة جد رائعة وشاملة" (درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢). يبرز درايدن صفات تشوسر بطريقته المعهودة من خلال مقارنة أعماله بأعمال أوفيد مقارنة متوسعة، بطريقة قطعية بدون تحذلق: "على سبيل المثال، أرى بوسى Boucic وفيلمون Philemon بشحمهما ولحمهما أمامى، كما لو كان مصور قديم قد رسمهما، وأرى كل الحجاج فى حكايات كانتربرى وأمزجتهم وملامحهم وحتى ملابسهم رؤية جد واضحة، كما لو كنت تعيش معهم فى خان تابارد Tabard فى سذرك Southwark". والتمييز بين "يتعيشى" و "يرى" يعطينا إحساسًا باستمتاع درايدن الشديد، ويؤكد أن شخصيات تشوسر أكثر حيوية من شخصيات أوفيد، ويضيف درايدن بطريقة خلابة، "بالرغم من أننى ليس لدى الوقت لإثبات ذلك ، فإننى ألجأ إلى القارئ وأنا واثق أنه سيرتنى من التحيز" (درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢).

كان وضع درايدن للشعراء الإنجليز معًا فى سلالات نسب مصحوبًا بدرجة من الوعى بالتطور، وهو تطور يُنظر إليه بوجه عام فى إطار تحسين اللغة والنظم، بما فيه من مكسب وخسارة طبقًا لمقتضى الحال. ويزعم أن تحسين اللغة سيستمر، بعد أن يصف إعادة صياغته لأعمال تشوسر بلغة إنجليزية حديثة، يضيف: "قد يسمح كاتب آخر فى عصر آخر لنفسه بالقدر نفسه من الحرية فى تناول كتاباتى، على الأقل إذا عاشت لفترة طويلة بما يكفى لأن تستحق التقويم". وينظر لنقده بالطريقة نفسها باعتباره مساهمة فى التقدم: "تعيش فى عصر مراتب للغاية لدرجة أنه كما لا يحسم الكثير، لا يأخذ شيئًا من القدماء مأخذ الثقة، وأعترف أننى ليس لدى أى طموح من وراء هذه المقالة سوى ألا يتقهقر الشعر، فى الوقت الذى تتقدم فيه كل الفنون والعلوم الأخرى" (درايدن، فى الشعر المسرحى). يضع مثل

هذا الإيمان بالتقدم درايدن فى صف المحدثين فى الصراع الدائر بين القدماء والمحدثين الذى شبَّ فى فرنسا، ووصل إلى إنجلترا فى السنوات العشرين الأخيرة من حياته، ولكن بعيداً عن الإشارات التى ترد من آن إلى آخر فى أعماله (درايدن، فى الشعر المسرحى) ، لم يدخل درايدن طرفاً فى هذا الصراع.

القدماء فى مواجهة المحدثين

... لا يمكننا أن نجزم لأى طرف كان الفوز

(سويفت، معركة الكتب، بائع الكتب للقارئ)

يناقش د. ل. باتى D. L. Patey فى الفصل الثانى من هذا المجلد السياق الثقافى والفكرى الواسع للصراع بين القدماء والمحدثين، حيث يناقش من بين ما يناقش عملين أساسيين كتبهما مدافعان عن المحدثين وهما كتاب بيرو مقارنة بين القدماء والمحدثين *Parallèle des anciens et des modernes* (١٦٨٨ - ١٦٩٧) وكتاب فونتيل استطراد حول القدماء والمحدثين *Digression sur les anciens et les modernes* (١٦٨٨). ويتناولان إمكانية إفادة الشعر الحديث من التقدم العام فى المعرفة الذى زعم المحدثون حدوثه فى الفترة بين أزمنة القدماء والحاضر. لا يشك بيرو فى أن الشعر أفاد من هذا التقدم، ويذهب إلى أن وظيفة الشاعر تتمثل فى أن يمتع ويهز قلوب قرائه. وبما أن المعرفة بالقلب البشرى ازدادت، فإن الشاعر الحديث يتميز على أسلافه. لو عاش هوميروس فى عصر لويس الرابع عشر لكتب ملحمة أفضل، وعلى أى حال، قد لا يكون "هوميروس" أكثر من مجرد اسم جماعى لسلسلة من الربسوديات rhapsodies المنفصلة لمنشد أو أكثر من المنشدين البدائيين التى تم تجميعها فى النهاية تحت عنوانى الإلياذة والأوديسا. مازالت الطبيعة كما هى، فكما أن الأسود مازالت متوحشة اليوم بالقدر نفسه من التوحش الذى كانت عليه فى عهد الإسكندر الأكبر، لذا فإن خيرة الرجال اليوم لا يقتلون موهبة وعبقريّة عن خيرة رجال القدماء. ويوضح بيرو هذا الزعم فى مناقشة لمعاصريه فى كتابه مشاهير الرجال *Les hommes illustres* (١٦٩٧ - ١٧٠٠) الذى ترجمه جون أوزيل بعنوان الطباع

التاريخية المحمودة لأعظم الرجال الذين عاشوا فى فرنسا خلال القرن الأخير
Characters Historical and Panegyrical of the Greatest Men that have
appeared in France, during the last Century (١٧٠٤ - ١٧٠٥). وعندما يمتدح
راسين، يعلن أن العبقرية فطرية: "العبقرية هبة الطبيعة التى لا يمكن إخفاؤها، وتظهر
نفسها فى الأطفال حالما يظهر عندهم العقل تقريباً". وعندما يتطرق بيرو إلى لافونتين،
يمتدح فيه الأصالة: "لم يستحق غيره النظر إليه على أنه أصيل أكثر من [لافونتين]، وعلى
أنه الأول من نوعه" (بيرو، مشاهير الرجال، ١، ٢).

بالطبع هناك عبقریات قليلة فى كل عصر، وكان بيرو قد نشر أفكاره عن العبقرية
فى كتابه العبقرية *Le Génie* (١٦٨٦)، وهو رسالة شعرية إلى ذلك المدافع الأكثر اعتدالاً
وفلسفة عن المحدثين، وهو برنار لو بوفيه دو فونتيل (١٦٥٧ - ١٧٥٧). ويعلن بيرو أن
العبقرية الحقيقية، التى يمكن أن تتجلى فى الخطابة أو التصوير أو النحت أو الموسيقى أو
الشعر، لديها القدرة على أن توقد كل عاطفة فى القلب، إنها النار البروميثية التى تم
الاستيلاء عليها بجسارة من السماء، وها هى اليوم تمنح لأرواح قليلة مختارة تحبها الآلهة.
ويشرع بيرو هنا فى النظر إلى الشعر والفنون الأخرى فى إطار العاطفة، وليس الشكل،
ولكن رسالته الشعرية لم تحظ بشهرة واسعة، ويبدو أنها لم يكن لها تأثير كبير. أما تأثير
قصص الجنيات المشهور بها، فهذه مسألة أخرى.

ترافع فونتيل عن المحدثين فى كتابه استطراد بحديثات لم يسمح بها بيرو لنفسه،
ذلك ؛ لأنه سلم بأن الشعر، الذى يعتمد على الخيال، لا يتقدم بالطريقة التى تتقدم بها العلوم،
وفى حين أن بيرو زعم أن الذهن البشرى هو الذهن نفسه فى كل العصور، أقر فونتيل بأنه
يختلف فى البلدان المختلفة نظراً لتأثير المناخ.

الأفكار المختلفة مثل النباتات والزهور التى لا تنمو بالطريقة نفسها فى كل أنواع
المناخ، ربما كانت تربتنا الفرنسية أكثر ملائمة لنوع التفكير الذى استخدمه المصريون
[القدماء] من ملائمتها لنخيلهم، ودون أن نذهب بعيداً، قد تكون أشجار برتقالنا التى لا
تنمو هنا بالقدر نفسه من السهولة الذى تنمو به فى إيطاليا دليلاً على وجود ضرب معين من

ضروب الذهن في إيطاليا لا يتشابه قط مع الضرب الموجود في فرنسا. ومما لاشك فيه أنه من خلال الارتباط الوثيق والاعتماد المتبادل بين كل أجزاء العالم المادى، لابد أن يمتد اختلاف المناخ، الذى يتجلى بوضوح في النباتات، إلى المخ ويكون منتجاً فيه بشكل أو بآخر.

(فى لوبوسو، مبحث، ٢).

كان بوهور قد طرح مثل هذه النظرية المناخية في المحاورات الخاصة بـ "الذهن الجميل" *le bel esprit* فى كتابه محاورات أريست ويوجين *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* حيث الإيحاء بأن ندرة "الأذهان الجميلة" في البلدان الشمالية ترجع إلى المناخ البارد الرطب، وأن المناخ مسئول عن الطبيعة الخاصة للعبقرية الفرنسية، وفكرة تأثير المناخ في التطور الذهنى فكرة قديمة ترجع - على الأقل - إلى أرسطو، وطرحها توماس سبرات Thomas Sprat من بين آخرين على القراء الإنجليز في فترتنا هذه. ويفتح نقاشه للقضية في كتابه تاريخ الجمعية الملكى *History of the Royal Society* (١٦٦٧) ببديهية تطرى على عبقرية فونتيل: "ليست العبقرية الإنجليزية مستقصية ومستقلة استقصاء عبقرية بعض جيراننا واستدلالهم. (بنجارن، مقالات نقدية، ٢)

نشر كتاب استطراد لفونتيل باعتباره ملحقاً لمبحثه عن الشعر الرعوى بعنوان *Discours sur la nature de l'eglogue* أطروحة حول طبيعة الشعر الرعوى (١٦٨٨) حيث يهتم بوضع أساس نفسى صائق وعقلانى لهذا النوع الأدبى القديم، ويتوصل إلى أن التبرير العقلى للشعر الرعوى يتمثل في المتعة الطبيعية التى يجدها البشر فى وقت الفراغ وفى الحب؛ لذا فإن هذا الشكل من أشكال الكتابة يقوم على الإيهام أو الإيحاء بـ "حياة هائلة لا يشغلها شيء سوى الحب"، (فونتيل، أطروحة). ينبغى أن تكون لغة الرعويات الأدبية بسيطة، وليست فجأة، وينبغى أن تكون عواطف الحب البريء مهيبة، فهنا تكمن القدرة الخاصة للشعر الرعوى على الإمتاع: "ندھش عندما نجد شيئاً مهنياً ورقيقاً بطريقة شائعة غير مصطنعة، ولهذا كلما ازداد الشيء تهذيباً دون أن يكف عن كونه طبيعياً، وكلما ازداد التعبير شيوعاً دون أن يصل إلى التذنى، ازداد عمق تأثيرنا" (فونتيل، أطروحة).

وعلى خلاف رابان عن الشعر الرعوى، لا يشير فونتيل إلى الحجة النقدية للقدياء، فتتمثل حجته فيما يطلق عليه النور الطبيعي للعقل. ويعلن أنه سيتناول ثيوكريتوس Theocritus وفرجيل (الذين استمد رابان من شعرهما معظم قواعد الشعر الرعوى) مثلما يتناول الكتاب المحدثين، فيلوم ثيوكريتوس لومًا قاسيًا على عدم التهذيب والتكلف. كانت نظرية فونتيل نظرية بديلة لنظرية رابان. وفي الواقع، لم تكن رعويات أواخر القرن السابع عشر المكتوبة وفقًا لإحدى النظريتين تختلف كثيرًا عن الرعويات المكتوبة وفقًا للنظرية الثانية، إلا أن أفكار فونتيل، التي تحررت تمامًا من النماذج القديمة، مهدت الطريق لتطور آخر في النظريات الذاتية ليصاحب التطبيع التدريجي للتشريع الرعوى في القرن الثامن عشر.

استجاب المتعصبون للقدياء للتصريحات الحداثية الأكثر تطرفًا التي أدلى بها بيرو بالطبع. فسرعان ما كتب جان دي لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥) رسالة إلى إيويه *Epître à Huet* (١٦٨٧) يتفق فيها على أن فرنسا تتفوق وقتها في الفنون، ويثني على الكتاب الفرنسيين المحدثين، وعلى غير عادة الفرنسيين في هذه الفترة، يثني على أريوستو وتاسو وكتاب إيطاليين غيرهم، إلا أنه يؤكد من جديد على أن عند القدياء أفضل نماذج يجب الاقتداء بها. وعندما يكتب عن حياته الأدبية الخاصة، يخبرنا كيف أن أسلوبه كاد يتدمر من جراء محاكاته لشاعر حديث يحظى بتقدير كبير وبارع بشكل مبالغ فيه ومفرط في التتميق لم يذكر اسمه (قد يكون ماليرب Malherbe) إلى أن "أنار هوراس لحسن الحظ بصيرتي".

أضاف جان دي لابرويير Jean de la Bruyère (١٦٤٥ - ١٦٩٦) بعض الملاحظات إلى القسم بعنوان "عن أعمال الذهن" من كتابه *Caractères* (١٦٩٤). وربما كان يفكر في فونتيل عندما كتب عن كاتب حديث تربى على أفكار القدياء، إلا أنه عندما اعتقد أنه يمكنه أن يقف على قدميه انقلب عليهم وقدهم، "مثل أولئك الأطفال الذين يضربون مربيتهم عندما يصيرون متينى البنية وأقوياء بفضل اللبن المغذى الذي رضعوه منها" (لابرويير، شخصيات)؛ ذلك لأن لابرويير يرى أن المحك الأساسي للفن لا يتمثل في القواعد، بل في أثره: "عندما يسمو كتاب جيد بذهنك ويلهمه شاعر سامية وجريئة، لا تنشأ أية قاعدة أخرى للحكم عليه؛ فهو كتاب جيد خطته يد أستاذ". (لابرويير،

شخصيات). وذلك يمنح الذوق سلطة كبرى، ولكن يتضح مما يقوله لابروبير في موضع آخر من "أعمال الذهن" إيمانه بوجود معايير متسقة للذوق، وأن الذوق الجيد نادر ندرة العقل في رأى بوالو:

في الفن نقطة كمال، كما في الطبيعة نقطة امتياز أو نضج، والمرء الذى يشعر بها ويحبها لديه ذوق كامل، أما من لا يشعر بها ويحب ما يقل عنها أو يتجاوزها؛ فله ذوق معيب، ومن هنا يوجد ذوق جيد وذوق سيئ، ولنا الحق في الجدل حول أذواقنا... قلة هم الذين يجتمع عندهم الذكاء الفطري والذوق السليم والحس النقدي الحصيف.

(لابروبير، طباع)

لفت كتاب فونتيل استطراد حول القدماء والمحدثين انتباه سير ولیم تمبل Sir William Temple (١٦٢٨ - ١٦٩٩) الذى تعد مقالاته عن المعرفة القديمة والحديثة (في متنوعات *Miscellanea* ١٦٩٠) استجابة لكل من فونتيل والمناصرين الإنجليز للعلم الحديث والمتعصبين للجمعية الملكية، واستثار في الوقت المناسب ردى وتون Wotton وبنطلى Bentley، اللذين تمخضا بدورهما عن كتاب سويفت Swift معركة الكتب *Battle of the Books* (١٧٠٤). وعلى الرغم من أن تمبل يعلن في بداية مقاله أن أحد بواعثه يتمثل في سخطه على "انتقاد [فونتيل] للشعر القديم وتفضيله للجديد"، إشارات للشعر كانت في أقصر مناوشة مع نقاد إمعات عندما يستفهم استفهامًا بلاغيًا عما إذا كانت تحليقات بوالو تعلو على تحليقات فرجيل، ويضيف، إذا تم الإقرار بذلك، "سأسلم عندئذ بأن جوندبير Gondibert تفوق على هوميروس، كما يبدو، وأن الشعر الفرنسى الحديث تفوق على كل شعر القدماء" (سبنجارن، مقالات نقدية، ٣).

يؤجل تمبل النقاش الأشمل لمثل هذه القضايا إلى مقاله عن الشعر (في كتابه متنوعات أيضًا، ١٦٩٠)، حيث ينتقص بالطريقة الإنجليزية المعهودة من الإتقان الفرنسى للقواعد؛ لأن "هناك شيئًا في عبقرية الشعر شديد التحرر ولا يمكن تقييده بمثل هذه القواعد"، كما يقول. ويلاحظ - علاوة على ذلك - أن وضع القواعد في حد ذاته علامة على

الانحطاط الأدبى: "لا أعرف هل ظهر شاعر عظيم فى اليونان بعد أن وضع أرسطو قواعد ذلك الفن، ولا فى روما بعد أن وضع هوراس تلك القواعد التى لم يزعم أى من محدثينا أنه وضع أفضل منها". وهو يقيم المزايا النسبية للشاعرين البارعين هوميروس وفرجيل تقييما تقليديا، وينصب بطريقة لا تقل تقليدية ميزان القوى الضرورى للشعر الحقيقى: "بالإضافة إلى حرارة الابتداع وحيوية الابتكار، ينبغى أن تكون هناك برودة المعنى الجيد وسلامة الحكم... ينبغى أن يكون فى القصيدة الأصيلة شىء سام وعادل، مدهش ومستساغ". ومثل رابان، يعبر عن ازدرائه للشعر الغنائى، ومثل رابان، يشكو من أن الشعر الحديث ليس به إلا "سلسلة اللغة أو الأسلوب" فى مقابل "الاستعداد النفسى والقوة" عند القدماء (سبنجارن).

ترد أكثر ملاحظات تمبل تأثيرا، وفى نظر القراء الإنجليز الأكثر أصالة، فى أثناء مناقشة القدم الغائر للشعر، عندما يشير إلى الشعر "الجرمانى القديم" runic لإسكندنافيا القديمة. زودت هذه الإشارات بالإضافة إلى مقتطفات من مقالة أخرى لتمبل بعنوان عن الفضيلة البطولية قراء القرن الثامن عشر بأول إطلالة مثيرة على الأدب الشمالى. فالعبريون والإسكندنافيون القدامى واليونان والرومان الذين يكتب عنهم تمبل فى مقالته عن الشعر ربطوا الشعر بطرائق مختلفة بالنبوءة أو السحر، إلا أنه يعلن أن الشعر ليس نتاج وحي إلهى، بل يرجع إلى "الامتياز الأعظم للمزاج الطبيعى أو أعظم تدفق للعبقريّة الفطرية" (سبنجارن). ويطور النظرية المناخية المألوفة القديمة، ولكنه، خلافا لسبرات Sprat، يقول بأن أثر المناخ الإنجليزى يجعل الشخصية القومية زنبقية ومتنوعة مما يوفر تلك الثروة من الأمزجة المتنوعة التى يتم تقديمها على خشبة المسرح الإنجليزى.

المناخ عامل مهم كذلك عند جون دنيس John Dennis (١٦٥٧ - ١٧٣٤)، وفى كتابه الناقد المنصف *The Impartial Critic* (١٦٩٣) يفصل بعض أعراف المسرح اليونانى التى "لن تلقى ترحيبا بيننا، نظرا لاختلاف ديننا ومناخنا وعادتنا"، ويجادل أيضا بطريقة أقل إقناعا بأن موضوع الحب، الذى يكاد يكون موضوعا عاما فى المسرح الإنجليزى، قلما يمكن عرضه على المسرح اليونانى دون الإخلال بمبدأ إمكان الحدث،

نظرًا لما إذا كان موقع الأحداث يقع بوجه عام في بلادهم أو في بلد أكثر دفئًا" (سبنجارن، مقالات نقدية).

تتمثل أهمية دنيس الكبرى في أنه المدافع الإنجليزي الأساسي عن السامي في تلك الفترة. حدد مقاصد أطروحته الطموح، ترقية الشعر الحديث وإصلاحه *Advancement and Reformation of Modern Poetry* (١٧٠١)، بالإشارة إلى الصراع الفرنسي بين القدماء والمحدثين: يلاحظ دنيس أن بوالو، الذي تبين التفوق الفعلي للشعراء القدامى، أخطأ في استنتاجه أنهم يتفوقون على المحدثين بالطبيعة، وأن بيرو، الذي يحجم عن الاعتراف بأي تفوق طبيعي للقدماء، أنكر بطريقة لا تقل خطأ تفوقهم الفعلي، بأي تفوق طبيعي للقدماء أنكر بطريقة لا تقل خطأ تفوقهم الفعلي، وينوي دنيس من جانبه أن يظهر أن تفوق الشعراء القدامى كان مستمدًا من دمج الدين بالشعر، وأن "المحدثين، من خلال دمج الشعر بالدين الموحى لنا في كتاب مقدس، يمكنهم الوصول إلى مكانة تضاهي مكانة القدماء" (دنيس، الأعمال النقدية، ١).

يبحث دنيس في طبيعة العبقرية الشعرية ويستخدم أفكار لونغينوس لبناء نظرية في الشعر تقوم على العاطفة، ويذهب إلى أن كل فن تعبير عن العاطفة، يهدف إلى إثارة العاطفة لكي يشبع الذهن ويهذب، وكلما ازدادت العاطفة تحسن الشعر، وأرفع فن - وهو السامي - تعبير عن أكثر العواطف حماسًا. وكما علمنا لونغينوس، يتم إدراك السامي من خلال آثاره على أذهان البشر ومشاعرهم: "يولد فيهم الإعجاب والدهشة، كبرياء نبيل وعافية نبيلة، وقوة لا تقهر، ناقلًا النفس إلى حالة من الانشَاء بعيدًا فوق وضعها العادي، وهي نشوة وكمال للطرب ممزوجًا بالدهشة" (دنيس، نفسه). وبما أن الموضوعات الدينية تمنحنا عواطف متحمسة أكثر إطرادًا وأكثر قوة من أي موضوعات أخرى، ينبغي على الشاعر الحديث أن يتحول إلى هذه الموضوعات، متخذًا ملتون قدوة كبرى له، علاوة على ذلك، ما دامت المسيحية صادقة والوثنية الكلاسيكية زائفة، فللشاعر الحديث الفضل على القديم.

في عمل غير مكتمل لا يقل طموحًا: "أساس النقد في الشعر" (١٧٠٤)، يشرع دنيس في تحليل أنواع العاطفة المتحمسة، التي يعتقد أنها ستة أنواع: الإعجاب والذعر والرعب والطرب والحزن والرغبة. كما يطور نقده لملتون بمزيد من التفصيل، فيعدد جماليات الفردوس المفقود وعيوبها بالمقارنة بالملاحم الأخرى، فيقارن على سبيل المثال وصف الجحيم عند هوميروس وفرجيل وملتون، مثليا على وصف ملتون، كما يثنى على الشاعر الحديث العظيم ملتون لأنه أدخل بقواعد أرسطو عن عمد وتجاوزها.

لاحظ أن أرسطو استمد قواعده في الشعر الملحمي التي أورتنا إياها من تأملاته في هوميروس. وهو يعرف جيدًا أنه عند هوميروس يقع الحدث في الأساس بين إنسان وإنسان؛ لأن أخيل وهكتور هما الشخصيتان الأساسيتان، وما الآلهة إلا شخصيات ثانوية بالنسبة لهما. لذلك قرر أن تكون شخصياته الأساسية الشيطان من جانب والإنسان من الجانب الآخر، والشيطان هو البطل حقًا؛ لأنه هو الذي ينتصر. وكل الشخصيات في ملحمة، باستثناء اثنين، إما شخصيات مقدسة، أو جهنمية. لذلك لا يمكن إخضاع معظم الشخصيات، وخاصة إحدى الشخصيات الرئيسية - المختلفة تمامًا عما تصوره هوميروس أو أرسطو - لقواعدهما، سواء على مستوى الشخصيات أو على مستوى الأحداث.

(دنيس، الأعمال النقدية، ١).

ملتون عبقرية جريئة كتب "أرفع قصيدة، وإن لم تلتزم بالقواعد، أنتجتها قريحة إنسان"، إلا أنه لم ينجح إلا في "الفردوس المفقود"؛ لأن دنيس يعتبر الفردوس المستعاد فاشلة بالمقارنة بالأولى. ولكن البشر الذين يتطلعون إلى كتابة شعر نبيل في حاجة إلى القواعد، وينتقل دنيس إلى وضع هذه القواعد وفقًا لنظرياته الخاصة بالعواطف الحماسية، وتقوم الأفكار الدينية على الأفكار الدنيوية، والغاية العظيمة للفن التي يتم تصورها على ضوء المثال الأفلاطوني؛ لأنها تتمثل في "إصلاح الانحطاط الذي ألم بالطبيعة البشرية من جراء السقوط من الجنة، وذلك من خلال استعادة النظام" (دنيس، الأعمال النقدية، ١).

قدم دنيس مسحًا لعصرى درايدن وبوب، كما فعل تشارلز جيلدون Charles Gildon (١٦٦٥ - ١٧٢٤). فعام ١٦٩٤، حرر جيلدون مجلدًا من رسائل ومقالات

متنوعة، يشمل بعض أعماله التي ينضم فيها لمعركة الكتب إلى جانب بيرو، بالإضافة إلى "رد الاعتبار"، لشكسبير وكاولي Cowley و وولر Waller، وخطاب "الشعراء المحدثين ضد الشعراء القدامى". وتحتوى هذه المجموعة على خطاب مشكوك فى اسم صاحبه بعنوان "دفاعا عن الفردوس المفقود"، يعدّ خطوة مبكرة على طريق نمو شهرة ملتون. ويُلْمَح كاتب هذا الخطاب إلى تفسير فيزيولوجى للخيال (الذى ينظر إليه دوماً فى تلك الفترة على أنه بصرى) عندما يتفكر فى أن قدرة ملتون الخيالية الذهنية كانت لازمة عمائه المادى، الأمر الذى جعله "قادراً على تأملات داخلية مضنية متواصلة لا يمكن أن يقدر عليها من يرى بعينه" (سينجارن، مقالات نقدية، ٣). تنتقص إسهامات جيلدون الأكيدة فى مجموعة المقالات التى نشرت عام ١٦٨٤ من قدر القواعد بوجه عام، إلا أن عمله اللاحق، الكامل فى فن الشعر، *The Complete Art of Poetry* (١٧١٨) يسوّغ "ضرورة استخدام القواعد فى الشعر". وبينما كان يسبح ضد التيار النقدى فى إنجلترا فى عهد الملك جورج الأول، كان يصر على أنه "ليس لأى محدث فضل سوى ما يدين به للقواعد وسابقه من القدماء"، ويزعم أن ذلك يسرى على الشعراء والنقاد على حد سواء؛ لذا كان العمل الوحيد من النقد الحديث الجدير بالملاحظة هو "فحص [أديسون] الممتاز لملتون، الذى يسترشد بقواعد أرسطو والنقاد السابقين فى كل شيء" (درايم Durham، مقالات نقدية).

أديسون وبوب رائعة من نوعها

(أديسون، مجلة سبكتاتور، عدد ٢٥٣، عن مقالة في النقد لبوب)

كان الفحص الذي يشير إليه جيلدون عبارة عن سلسلة مكونة من ١٨ مقالاً نشرت في مجلة سبكتاتور *Spectator* أسبوعياً بداية من يناير حتى مايو ١٧١٢. وأعلن أديسون في بداية السلسلة أنه سيفحص الفريوس المفقود وفقاً لقواعد الشعر الملحمي؛ لذا فإن المقالات القليلة الأولى (أعداد ٢٦٧، ٢٧٣، ٢٧٩، ٢٨٥) التي تتبع صراحة منهجي أرسطو - "أفضل النقد" وفقاً لمجلة سبكتاتور عدد ٢٩١، ولوبوسو انظر القسم الأول من هذا الفصل أعلاه - تتناول على الترتيب الخرافة أو الحدث، الطباع أو الأخلاق، العواطف، واللغة في قصيدة ملتون. فتحت هذه العناوين يقيم أديسون أحكامه وفقاً لما يصفه بأنه متطلبات أرسطو الخاصة: على سبيل المثال، ينبغي أن يكون حدث القصيدة الملحمية وحيثاً وكاملاً وعظيماً، وينبغي أن تكون لغتها واضحة العبارة وسامية. ولكنه عندما يتحمس لموضوعه، يثبت فكرة حديثة عن الخيال وإعجاباً بالأصالة. ويلاحظ في العدد ٢٧٩ من المشاهد أنه في حين أن هوميروس وفرجيل قدما شخصيات طباعها معروفة، على نحو شائع، شخصيات ملتون في الغالب الأعم تقع خارج الطبيعة، وكان عليه أن يشكلها من إبداعه الخاص. وتطلب من شكسبير عبقرية أكبر عند رسم شخصية كاليبان Caliban من رسم شخصية هوتسبير Hotspur أو يوليوس قيصر. فاضطر أن يصور الأولى من خياله الخاص، أما الثاني فربما تم تصويره وفقاً للموروث والتاريخ والملاحظة؛ لذا كان من الأسهل على هوميروس أن يجد عواطف مناسبة لمجلس من قادة الجيوش اليونان من أن ينوع ملتون مجلس الجحيم عنده بشخصيات مناسبة وأن يلهمها بمجموعة متفاوتة من العواطف. وغراميات ديدو Dido وإينياس Aeneas مجرد صور مما حدث بين أشخاص غيرهم. أما آدم وحواء، قبل السقوط، فكانا فصيلة مختلفة عن فصيلة البشر الذين انحدروا منهما، ولا يمكن إلا لشاعر ذي إبداع لا حد له وقريحة لا نظير لبراعتها أن يملأ حوارهما وسلوكهما بمثل هذا العدد من الظروف البارعة طوال حالة البراءة التي ميزتها.

كان درايدن قد أتى على شخصية كاليبان عند شكسبير قبل ذلك بما يزيد على ثلاثين عاماً، إلا أنه ذهب إلى وجود قدر من التراث الشعبي والملاحظة في إبداع هذه الشخصية.

في اثنتى عشرة مقالة متأخرة من مقالاته عن الفردوس المفقود (بداية من العدد ٣٠٣)، يتناول أديسون كل نشيد من أناشيد القصيدة بدوره؛ ليبين "أن بعض الفقرات جميلة لكونها سامية، وبعضها لكونها رقيقة، وبعضها لكونها طبيعية، وأياً منها تركيزه العاطفة، وأياً الأخلاق، وأياً الفكرة، وأياً التعبير"، وأيضاً "كيف أن عبقرية الشاعر تتألق بالإبداع المواتي أو الإشارة الضمنية البعيدة أو المحاكاة الحسيفة، وكيف أنه قلد أو طور هوميروس أو فرجيل ورفع خيالاته من خلال استغلاله للعديد من الفقرات الشاعرية في الكتاب المقدس" (المشاهد ٣٦٩). وهذه المقالات الاثنتا عشرة كافية للغاية لأن ترجح على أثر عدد المشاهد رقم ٢٩٧، الذي تم فيه تفصيل عيوب الفردوس المفقود ونقائصها؛ ذلك لأن مهمة أديسون كناقد أصيل على غرار درايدن تتمثل في "التركيز على الامتيازات وليس النقائص، في اكتشاف الجماليات المستترة لكاتب ما، وأن ينقل للعالم ما هو جدير بملاحظته".

وبما أن مقصد أديسون يتمثل في بيان أن الفردوس المفقود رائعة ولا تقل عظمتها عن ملاحم هوميروس وفرجيل، يواصل اتخاذ أرسطو مرشداً له، ولذا يقول في العدد رقم ٣١٥ من المشاهد: "يلاحظ أرسطو أن حبكة القصيدة الملحمية ينبغي أن تزخر بالأحوال المعقولة والمدهشة في الوقت نفسه، أو على حد قول النقاد الفرنسيين، ينبغي ملء الحبكة بالممكن والعجائبي، وهذه القاعدة جليلة جلال أية قاعدة أخرى وعادلة عدلها في فن الشعر عموماً عند أرسطو". ونجد هذا الجمع المتناقض ظاهرياً للصفات عند هوميروس وفرجيل وملتون على السواء، ويؤلف إدهاشاً ممتعاً عند القارئ: "أكثر العواطف إمتاعاً التي يمكن أن تتولد في ذهن الإنسان، ألا وهي الإعجاب". ونجد هنا، كما في مواضع أخرى متكررة من المقالات التي تتناول الفردوس المفقود، نجد أديسون يوحى بلوبوسو، إلا أن لونجينيوس هو الناقد الذي يتكرر ذكره في العادة بعد أرسطو؛ إذ يجد أديسون مزاراً وتكراراً في ملتون الأساليب والصفات التي امتدحها لونجينيوس عند هوميروس، وهو يؤكد دوماً على سمو ملحمة ملتون.

كان سمو ملتون نتاج عبقريته، إلا أنه يمتلك معرفة وقريحة كذلك؛ فهو ينتمى إلى تلك الفئة من العباقرة أمثال أفلاطون وأرسطو وفرجيل وشيشرون الذين "شكلوا أنفسهم من خلال القواعد وأخضعوا عظمة مواهبهم الطبيعية لتقويمات الفن وقبوه" (سبكتاتر، ١٦٠). يميز أديسون فى هذه المقالة ذلك النوع من العباقرة عن العباقرة الطبيعيين العظماء الذين "لا يمكن تنظيمهم وتدميرهم قواعد الفن"، فى أعمالهم يتجلى شىء برى ومغالٍ على نحو نبيل"، وهو "أكثر جمالا بكثير من كل الزخرفة والتهذيب لما يطلق عليه الفرنسيون الذهن الجيد الذى يقصدون به عبقرىاً يهذب الحوار والتكامل وقراءة أكثر الكتاب رفعة". ومن ناقلة القول إن شكسبير عبقرى من أعظم هؤلاء العباقرة الطبيعيين، ولكن فى العصور القديمة كانت العبقرية الطبيعية بارزة على وجه الخصوص عند الكتاب "الشرقيين" للعهد القديم، وبالطبع عند هوميروس. يستملح أديسون الصفات البدائية لهوميروس التى ينقل لنا أثرها بلغة تصويرية: "إن قراءة الإلياذة تشبه السفر عبر بلد غير مأهول؛ حيث ينعم الخيال بآلاف المناظر البرية من الصحارى والمستنقعات الواسعة غير المزروعة والغابات الهائلة والصخور والأجراف التى لعبت بها يد الطبيعة". أما الإنياداة لفرجيل فتشبه حديقة جميلة منظمة تنظيمًا حسنًا، ومسح الكائنات لأوفيد عبارة عن "أرض مسحورة"، "لا نرى فيها شيئاً سوى مشاهد السحر حولنا" (سبكتاتر، ٤١٧).

ترد هذه المقارنات فى مقالات أديسون بمجلة سبكتاتر التى تتناول مباهج الخيال (ستتم مناقشتها بالتفصيل فى مقال لاحق فى هذا الكتاب)؛ حيث تعود الثناء على شكسبير باعتباره شاعراً جعله "جنوح خياله النبيل" قادراً على "النجاح فى موضوع لا يسانده فيه إلا قوة عبقريته". فهو أعظم أستاذ لما يطلق عليه أديسون، متبعاً فى ذلك درايدن، "النوع الجنى من الكتابة"، أى الفن "الذى تختفى فيه الطبيعة عن أنظار الشاعر، وينعم خيال قارئه بشخصيات وأفعال أشخاص أكثرهم ليس له وجود إلا ما يمنحهم إياه". وعندما يبدع الشاعر كائنات خيالية مثل الجنيات والساحرات والشياطين والتجريدات المشخصة "يجب أن يعمل كلية بناء على إبداعه الخاص"؛ لذا فإن الاعتماد على الخيال أصعب طرائق الكتابة، ففى مثل هذا النوع من الكتابة يظهر الخيال كامل طاقاته الإبداعية ويصنع عوالم

جديدة من عندياته"، ومن خلاله "تساق كما هو الحال إلى خلق جديد". ينبغي على من يود أن ينجح فى الطريقة الخيالية للكتابة أن يكون "متمرسًا للغاية فى الأساطير والخرافات والرومانسات القديمة وحكايات المربيات والعجائز حتى يصادف أهواءنا الطبيعية ويلطف تلك الأفكار التى تشربناها فى طفولتنا" (سبكتاتر، ٤١٩).

إن النزعة البدائية الرقيقة المضمرة لهذه الملاحظات على الطريقة الخيالية فى الكتابة يطبقها أديسون فى مقالاته المبكرة عن الحكايات الشعرية التقليدية على الأشكال الأكثر بساطة من الشعر الرومانسى. وفى العدد ٨٥ من مجلة سبكتاتر يمدح قصة "الطفلان فى الغابة" (أى "رضيعان فى الغابة") باعتبارها "صورة بسيطة جليلة للطبيعة، خالية من أية حيل أو زخارف فنية، وحكايتها قصة تراجيدية جميلة، ولا تمتع إلا لأنها صورة للطبيعة" (المشاهد، ١). وفى العدين ٧٠ و ٧٤ يقدم لنا مناقشة أكمل ومدحًا أعلى للحكاية الشعرية التى لا تمل عنها شعبية، ألا وهى حكاية "طراد الفارس" Chevy Chase التى ينقدها وفقًا لقواعد الشعر البطولى التى وضعها لوبوسو ونقاد محدثون غيرهم، ويستخرج أوجه شبه كاشفة بين الإنيابة والقصص الشعرى البطولى للعصور الوسطى الذى يعلن أن عواطفه "طبيعية وشعرية للغاية، وثرية بالبساطة الرائعة التى نعجب بها عند أعظم الشعراء القدامى". ويختتم قوله بـ: "لو كانت هذه الأغنية قد كتبت بالطريقة القوطية - التى يستطيعها كل ظرفائنا الصغار، سواء أكانوا كتابًا أم قراء - لما راقت لذوق كل هذه العصور، ولما لمتعت القراء بمختلف طبقاتهم وأحوالهم". وهذا الاستخدام لصفة "قوطى" محير ومتحدٍ: يؤكد أديسون أن حكاية "طراد الفارس" ليست "قوطية" - أى أنها ليست رديئة - رغم أنها تنتمى للفترة الوسيطة أو "القوطية".

من الواضح أن "الأسلوب القوطى" الذى استهجنه أديسون استهوى الولع "القوطى" بالملح الذكية [الإيجرامات] وحذقات الإبداع الظريف turns of wit والمجازات الطريفة المفتعلة forced conceits التى يستكرها أديسون فى العدد رقم ٤٠٩ من مجلة سبكتاتر، ويشمل هذا الأسلوب كل طرائق الكتابة التى ناقشها أديسون فى المقالات المبكرة فى مجلة

سبكتاتر بداية من العدد ٥٨ إلى العدد ٦١؛ حيث أرخ وحلل "الإبداع الزائف" قديمه وحديثه بكل صوره وأنواعه بما فيها القصائد المطرزة (*) acrostics وقصائد الصورة (**) anagrams emblem poems التى تتخذ أشكالاً طباعية وقصائد التجنيس بالقلب (***) والتوريات. وفى ختام المقالة الواردة فى العدد ٦١ من المجلة يعلن أديسون أن الطريقة الوحيدة لاختبار عمل أدبى تتمثل فى ترجمته إلى لغة أخرى: فالإبداع الزائف يقوم على التشابه بين الكلمات ولا تمكن ترجمته، أما الإبداع الأصيل فتمكن ترجمته لأنه يكمن فى تشابه الأفكار وتوافقها. ويستشهد بلوك Locke فى الفرق بين الإبداع والحكم، ويقبل وصف لوك للإبداع بأنه تجميع سريع ومتنوع لتلك الأفكار "التي يمكن إيجاد أى تشابه أو توافق بينها يمكن من خلاله تشكيل صور ممتعة ورؤى مستساغة فى الخيال"، إلا أنه يتجاهل السياق المستنكر الذى ورد فيه وصف لوك، ويضيف فقرة مهمة: "ليس كل تشابه فى الأفكار هو ما تسميه إبداعاً، إلا إذا كان تشابهاً يتمتع القارئ ويدهشه". كما يلاحظ أديسون أن التشابه ليس وحده الذى يولد الإبداع، فأحياناً يولده تقابل الأفكار.

بالإضافة إلى الإبداع الزائف والإبداع الأصيل، يرى أديسون نوعاً مزدوجاً من "الإبداع المختلط" يتمثل شق منه فى تشابه الأفكار والشق الآخر فى تشابه الكلمات، وهو توليف بين التورية والإبداع الأصيل: "يطالب العقل بنصفه والمبالغة بنصفه الآخر". تذخر أعمال "أوفيد" و "كاولي" و "ولر" بكثير من هذا النوع المختلط من الإبداع، والإيطاليون، حتى فى شعرهم الملحمى، يستخدمونه بكثرة، ولدى هوراس ودرابن قدر قليل منه، أما فرجيل وسبنسر Spenser وملتون فعبقريتهم تتجاوزهم بكثير. ورفض بوالو وبوهور

(*) القصائد المطرزة عبارة عن قصائد تشكل فيها مجموعة من الحروف - فى الغالب الحرف الأول من كل بيت - اسماً أو رمزاً أو علامة معينة عند قراءة هذه الحروف تباعاً. (المترجم)

(**) قصائد للصورة عبارة عن صورة مجازية أو رمزية تنقش عليها أبيات شعرية معينة تقدم فى العادة درماً أخلاقياً. (المترجم)

(***) التجنيس بالقلب كلمة أو عبارة يتم تشكيلها من إعادة ترتيب كلمة أو عبارة معينة مثل: جمال ومجال، ومبكر ومكبر. (المترجم)

الإبداع المختلط؛ بحجة أن الصديق أساس الإبداع، ولا يمكن أن تكون الفكرة التي لا تقوم على حسن المعنى قيمة: "تلك هي الطريقة الطبيعية في الكتابة، تلك البساطة الجميلة التي نعجب بها أياً إعجاب في إبداعات القدماء". وعندما يهاجم أديسون المجازات الطريفة اللفظية المفتعلة، يضم نفسه لطائفة النقاد الفرنسيين من الجيل السابق، في وقت مبكر وقت صدور العدد الخامس من مجلة سيكتاتر ، أيد أديسون، عند هجومه على سخافة الأوبرا الإيطالية، رأى بوالو القائل بأن بيت شعر من أشعار فرجيل يساوي كل بهرجة تاسو. إلا أن هناك نقطة مهمة لم يتبع فيها أديسون بوالو، وهي دفاعه عن الهجاء. فيعلن في العدد ٢٣ من مجلة سيكتاتر أن : "الأهجيات المقذعة lampoons والهجاء لا تُكتب بفطنة واستعداد نفسي، مثل السهام المسمومة التي لا توقع إصابات فحسب، بل تجعلها غير قابلة للشفاء... يا لبشاعة الإبداع عندما لا تخففه الفضيلة والإنسانية". لا يذكر أديسون اسم أي كاتب هجاء حديث في هذه المقالة، ولو كان أديسون يضع كاتباً معيناً نصب عينيه، فربما كان سويفت، ومن المؤكد أنه لم يكن بوالو. فأديسون يكتب دائماً عن بوالو بإعجاب كبير، ومن علامات تقدير أديسون لشاعر أصغر منه استحضاره لبوالو في العدد رقم ٢٥٣ من مجلة سيكتاتر؛ حيث يعرض فيه قصيدته مقالة في النقد لألكسندر بوب.

قصيدة بوب هذه، تمثل فن الشعر بقدر تمثيلها لفن النقد؛ ففي شكلها ومضمونها تتنافس على المقارنة بكتاب فن الشعر لبوالو وكتاب فن الشعر لهوراس، وتحاكيهما عن عمد من أن إلى آخر. فبوب، مثل سابقيه العظميين، يجسّد آراءه النقدية عندما يقدم على سبيل المثال نصيحة عن العروض، يعلن في البداية مبدأه "يجب أن يبدو الصوت صدى للمعنى" (البيت رقم ٣٦٥)، ثم يوضحه:

عندما يجاهد أجاكس ليلقى صخرة ناء بتقلها

يئن البيت ، وتتحرك الكلمات بطيئة

يختلف الأمر عندما تجوب كامبلا السريعة السهل
وتطير فوق أعواد الذرة المنتصبة وتمر بسرعة عبر البحر
(٢، الأبيات ٣٧٠ - ٣٧٣)

ليست مقالة فى النقد، مثل معظم غيرها من نقد بوب أو معظم نقد درايدن، عملاً
ملحقاً كمقدمة لعمل شعري من أعمال الشاعر، كما أنها ليست أطروحة منهجية. فهي تمتاز
بطريقة استطرادية سهلة فى العرض، كما لو كانت محادثة جادة مفعمة بالحوية تدور حول
بعض الكلمات الأساسية: الطبيعة والإبداع والحكم.

فى افتتاحية هذه القصيدة، يتساءل بوب إذا كانت الأحكام الصادقة عن الأدب ممكنة،
نظراً لسعة تنوع الفهم البشرى، إلا أنه يجب بثقة بأن هناك معياراً للطبيعة يمكن أن يقاس
عليه صدق الأحكام النقدية؛ فالطبيعة معيار لا يصيبه التغير، والشعر يحاكي الطبيعة، أى
أنه يحاكي النظام الكونى للأشياء:

اتبع الطبيعة أولاً، وصنع حكمك
وفقاً لمعيارها العادل الذى لا يتغير
الطبيعة المعصومة مازالت تثير نوراً مقدساً
نور واضح كونى لا يتغير
عليها أن تمنح الحياة والقوة والجمال لكل شىء
فهى مبتدأ الفن وغايته ومحكه على السواء .
(٢، الأبيات ٦٨ - ٧٣)

كما أوضح رابان وآخرون، كانت مبادئ ذلك النظام الطبيعى التى يجب أن يكون
عمل الشاعر انعكاساً لها إذا كان عليه أن يحاكي الطبيعة - نقول كانت تلك المبادئ متاحة
بسهولة فى القواعد القديمة:

تلك القواعد التى تم اكتشافها، لا ابتداعها، قديماً
هى الطبيعة بعينها، إلا أنها الطبيعة فى نظام
(٢، البيتان ٨٨ - ٨٩)

يرى بوب أن فرجيل وجد الطبيعة، كما وجدها هوميروس وجهين لعملة واحدة، وإذا تدبر شاعر حديث الموضوع جيداً سيتوصل إلى الاكتشاف نفسه:

تعلم إذن أن تبجل القواعد القديمة تبجيلاً تستحقه
فإن تحاكي الطبيعة يعنى أن تحاكيها^(*).

(٢، ١٣٩ - ١٤٠)

بعد أن يقول بوب ذلك، يتفق مع رابان والآخرين على وجود نعمة لا اسم لها
لا يمكن الوصول إليها من خلال الامتثال للقواعد:

هى، دون أن تمر من خلال الحكم، تكسب
القلب، وتصل إلى كل غايتها مرة واحدة....
تلك فى العادة حيل تبدو أخطاء
هوميروس لا يخطئ، بل نحن الذين نحلم.
(٢، ١٥٦ - ١٥٧، ١٧٩ - ١٨٠)

إن ختام هذه الحركة الأولى ونزوتها من "مقالة فى النقد" تعبير نبيل عن تبجيل يكاد
يتخذ طابع التقديس للقديس، ويلزم بوب نفسه بإرشادهم كتلميذ وديع:

مازال كل معبد قديم منتصباً وأشجار الغار الخضراء تكلمه
لا يمكن أن تطالها أيادى منتهكى المقدسات....

مرحى لكم أيها الشعراء الجوالون الفائزون
يا من ولدتم فى أزمنة أسعد من زماننا
يا أيها الورثة الخالدون للثناء الكونى!
يا من تتزايد مكارمكم على مر العصور
جداول تتحدر لأسفل، فتوسع مجراها مع انسيابها
(٢، ١٨١ - ١٨٢، ١٨٩ - ١٩٢)

(*) المقصود محاكاة القواعد القديمة . (المترجم)

يلى ذلك قسم طويل يبحث فيه بوب فى الأسباب التى تعوق الحكم السليم فى الشعر، ويطلق فيه بوب العنان لولعه بالهجاء، إلا أنه يواصل إيضاح مبادئه الإيجابية التى يربطها دوماً بمعيار "الطبيعة":

الإبداع الأصيل يرتدى حلل الطبيعة
ما تم التفكير فيه عادة، إلا أنه لم يجد التعبير عنه بمثل هذه الجودة،
ما نجده صدقه مقنعا من أول وهلة
يعيد إلينا صورة ذهننا

(٢، ٢٩٧ - ٣٠٠)

يشمل "الإبداع الأصيل" هنا كل النشاط الإبداعى للشاعر الذى يؤثر على القارئ بإيمان قوى بنور الطبيعة الواضح الكونى. هناك مقطوعة سابقة فى "مقالة فى النقد" تبين أن الإبداع لا ينبغى أن يقدم نقيضاً للحكم، كما أعلن لوك وتبعه فى ذلك بعض نقاد الأدب، بل هو مكمل له:

الإبداع والحكم فى تصارع دوماً
على أن القصد منهما أن يساعد بعضهما بعضاً، مثل الرجل وزوجته

(٢، ٨٢ - ٨٣)

يختتم بوب هذه القصيدة برسم صورة لشخصية الناقد المجيد وتاريخ وجيز للنقد بداية من أرسطو حتى عصر بوب، عندما "ازدهرت المعرفة النقدية فى فرنسا ازدهاراً كبيراً"، ثم يقول:

تلتزم بالقواعد تلك الأمة التى خلقت لخدمتها،
ومازال بوالو يتمايل متودداً لهوراس.
لكننا نحن الإنجليز الشجعان ازدرينا القوانين الغريبة،
وظللنا غير مقهورين وغير متمدينين

متحمسين لحريات الإبداع جسورين
مازلنا نتحدى الرومان، كما تحديناهم في القدم

(٢، ٧١٣ - ٧١٨)

حتى يدبر بوب تعبيراً قومياً من الوجهة الثقافية ضد الفرنسيين، قرن نفسه مؤقتاً وبطريقة غريبة بالبريطانيين القدماء الذين كانوا يدهنون أجسامهم بالصبغ الأزرق لنبات الوسمة، إلا أن مبادئه النقدية الخاصة تتوافق كثيراً مع بوالو.

ربما نجد أبرز ولاء لبوالو في كتابات بوب في خطاب إلى الناشر الذي نشره كتمهيد لـ *الدنسيادة ملحمة المغفل The Dunciad Variorum* (١٧٢٩) حيث يوصف الفرنسي [بوالو] بأنه "أعظم شاعر وألمع النقاد قريحة في عصره وبلده"، ويرد مضمراً أن بوب سيكون نظير بوالو في إنجلترا باعتباره هجاء "بريئاً" (أي موضوعياً وخالياً من الحقد). وهذا الخطاب الذي ينسب لوليم كليلاند، وإن كتبه بوب نفسه، يدافع عن الهجاء دفاعاً أخلاقياً تقليدياً ويجادل بأن سلاح الهجاء يمكن أن يصرع ضد بعض أنواع الخطأ ولولاه قد تمر دون عقاب: "لا يمكن للقانون أن يصدر أحكاماً إلا في الوقائع الواضحة، أما الأخلاق وحدها فهي التي بإمكانها أن تنتقد نيات الأذى؛ لذا بالنسبة للدنسيادة المستترة أو السهم الذي يصوب في الظلام، عقاب عام سوى ما يوقعه الكاتب المجيد". بالرغم من ذلك، يرى بعض القراء أن الدنسيادة نفسها تفتقر للتبرير الأخلاقي. أعلن أمبروز فيليبس Ambrose Philips في كودروس: أو تشریح الدنسيادة (١٧٢٨)، أن النكبات ليست مصائب، وأن بوباً ليس له الحق الأخلاقي في الهجوم على الكتاب لمجرد أنهم متبلدو الإحساس ويسحقهم الفقر، ويدافع بوب عن نفسه في خطاب "كليلاند" بتأكيد على أنه "في كل العصور، نجد المدعين المزهوين بأنفسهم، إذا كانوا شديدي الفقر أو شديدي التبلد، دائماً موضوعاً لأكثر الهجائين براءة، بداية من كودروس عند جوفينال حتى دامون عند بوالو".

تعدّ محاكيات هوراس *Imitations of Horace* لبوب إلى حد كبير دفاعاً ضمنياً، وأحياناً صريحاً، عن الهجاء، ويعد هذا الدفاع دفاعاً عن شخصية بوب نفسه

وبواعثه؛ ففى رسالة إلى أغسطس (١٧٣٧) يؤكد أن الهجاء "يداوى بالأخلاق الأذى الذى يوقعه من خلال الإبداع" (البيت رقم ٢٦٢)، ويؤكد من جديد على الفائدة الأخلاقية للهجاء بأعظم قدر من الحيوية والثقة وادعاء الصلاح لنفسه فى المحاوراة الثانية من "ختم الأهجيات" (١٧٣٨):

نعم أنا فخور، ويجب أن أكون فخوراً
عندما أرى الناس لا يخشون الله، ويخشوننى:
وأنا فى مأمن من قفص الاتهام وأهل الكنيسة والعرش،
ومع تلك أمس الناس وأخزيهم بالسخرية وحدها.
ياله من سلاح مقدس! الباقي للدفاع عن الحقيقة
وهو كل ما تخشاه حماقة والرذيلة والسفاهة!
الذى يتم إنكاره على كل الأيادى سوى تلك التى توجهها السماء،
قد تلهمك ربة الشعر، ولكن لا بد أن ترشدك الآلهة.

لم يَقم شخص بالدفاع الأخلاقى عن الهجاء بمثل هذه البراعة وانتقاد العاطفة مثل ما فعل بوب. ومع ذلك استاء بعض المعجبين به من أن يبدد أعظم شاعر إنجليزى فى جيلهم، من وجهة نظرهم، عبقريته فى سب وزراء الحكومة فى عصره وكتّابهم المأجورين وخدّامهم الآخرين، فى حين أنه مؤهل جيد لكتابة الملحمة القومية التى كان العصر ينتظرها، كما يعتقدون. ويبدو أن بوب نفسه تبين قوة حجتهم؛ لأنه قبل موته بفترة قصيرة شرع فى كتابة قصيدة ملحمة مكونة من أربعة أناشيد منظومة شعراً مرسلأ، متخذاً الجد الأعلى الأسطورى للبريطانيين بطلاً لها. ولو عاش بوب سنوات أخرى لما كانت الدنسيادة أروع أعماله، بل ملحمة بروتوس *Brutus*. واختيار الشعر المرسل، الذى كان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بملتون، كان سيرسخ قصيدته فى التراث الإنجليزى، وبرغم النبوة القومية التى يختتم بها بوب مقالة فى النقد، فإن نفائسه النقدية تتماشى مع روما القديمة وإيطاليا وفرنسا.

كان بوب أكثر النقاد الرواد فى تلك الفترة اعتداً بنفسه، ويمكن لنا أن نزعّم أن تقديره العالى على نحو مبرر لشعره صار نوعاً من الاستقامة الخلقية، إلا أن ذلك يسرى

على هجائه أكثر من رعوياته، حيث يمثل الثناء على الذات رافداً مهماً من روافد النقد. ويسرى ذلك على مقالة نشرت دون اسم المؤلف فى العدد رقم ٤٠ من مجلة الجارديان *Guardian* (١٧١٣)؛ حيث يستغل بوب سخرية شفاقة ليثى على رعوياته، بينما يقترح رعويات أمبروز فيليبس ويعرض بسبنسر، قدوة فيليبس فى هذا المجال. ومسألة المبدأ بين الشاعرين تتضح فى تطبيع فيليبس لقصائده الرعوية بإدراج مشاهد ولهجة إنجليزية وتراث شعبى إنجليزى فى مقابل النزعة الأدبية الفخمة التى يفضلها بوب، وكان فرجيل نموذجها الأساسى الذى يسير بوب على دربه. وتعتمد نظرية بوب - التى عرضها عرضاً سريعاً فى هذه المقالة المنشورة فى الجارديان، ويبن مبادئها بالتفصيل فى "أطروحة عن الشعر الرعوى" نشرت لأول مرة فى أعماله الكاملة عام ١٧١٧، وربما كتبها عام ١٧٠٩ (إن لم يكن عام ١٧٠٤) - اعتماداً كبيراً على النقاد الفرنسيين المحدثين. وفى "أطروحة عن الشعر الرعوى" يقدم بوب بعض الامتيازات لوصف فونتيل النفسى لأصل الشعر الرعوى وبواعثه، إلا أن لب نظرية بوب من عند رابان، يقول بوب:

إن كان علينا أن نحاكى الطبيعة، ربما يفيدنا أن نتذكر أن الشعر الرعوى صورة لما يطلقون عليه العصر الذهبى؛ لذا لا ينبغى علينا أن نصف رعائنا بالحالة التى نجدهم عليها اليوم، بل كما يمكن تصور الحالة التى كانوا عليها آنذاك، عندما كان خيرة الرجال يشتغلون بهذه الحرفة. (بوب، الشعر الرعوى)

الطبيعة هنا "مثل أعلى"، وليست الطبيعة العادية.

يعود بوب إلى النماذج النقدية الفرنسية عندما يثى على لوبوسو فى تصوير ترجمته لـ إلياذة هوميروس (١٧١٥)، ويلحق بترجمة الأوديسا (١٧٢٦) "نظرة عامة على القصيدة الملحمية وعلى الإلياذة والأوديسا، مستمدة من لوبوسو"، يهتم تصدير بوب لـ "الإلياذة" بالأهمية الحيوية للابتكار *Invention* الذى يطلق عليه "أساس الشعر" والابتكار هو قدرة الشاعر على خلق شىء لم يوجد من قبل، فى الواقع هو الخيال بعينه. وللابتكار من الحكم مقام الطبيعة من الفن: "الفن مثل المشرف حسن التدبير الذى يعيش على إدارة ثروات الطبيعة. أيًا كانت المدائح التى يمكن أن يثى بها على أعمال الحكم، لا يوجد فيها أى جمال

لا يدلى فيه الابتكار بدلوه". وابتكار هوميروس منقطع النظير، لذا "تم الاعتراف به أعظم شاعر على الإطلاق". وعندما يتدبر بوب في ملاحظات درايدن على نار هوميروس، يعلن: "علينا أن نعزى لقوة هذا الابتكار المدهش تلك النار والنشوة منقطعتي النظير، ولهما قوة طاغية عند هوميروس لدرجة أن أى إنسان لديه استعداد نفسى شعري أصيل لا يتمالك نفسه وهو يقرأ شعره بقوة خيال الشاعر تخرج القارئ من ذاته" (بوب، الإلياذة). هذه "النار" تعقد رابطاً بين الشاعر والقارئ، رابطة فعلى إبداع الشعر العظيم وتذوقه.

نالت ترجمة بوب لهوميروس نفسها مكانة كلاسية، وسرعان ما صارت موضوع دراسة مفصلة ومتعاطفة في مقالة عن أوديسا بوب *An Essay on Pope's Odyssey* (١٧٢٦) لجوزيف سبنس Joseph Spence (١٦٩٩ - ١٧٦٨). يثنى أحد المتحدثين في مقالة سبنس (لأن المقالة تتخذ شكل المحاوره) على "الذعر الممتع" لخطبة "ممتعة للغاية" في ترجمة بوب، إلا أن متحدثاً آخر يجد ترجمة بوب لا تصل إلى درجة "السمو الأصيل" عند هوميروس، ذلك سمو الذى لم يكن بالإمكان التعبير عنه إلا من خلال صك مصطلح جديد، وهو "الاستشراق" Orientalism الذى كان يعرف آنذاك بسلسلة من الاقتباس من فقرات سامية في العهد القديم (سبنس، مقالة عن أوديسا بوب، ٢).

كان سبنس ثالث حامل للقلب أستاذ كرسى الشعر بجامعة أوكسفورد، الذى تم تأسيسه عام ١٧٥٨، وهذا التأسيس علامة مبكرة على أن النقد الأدبي صار جزءاً من المؤسسة فى إنجلترا، كما كان الأمر فى كل الأكاديميات الأدبية فى باقى دول أوروبا. وكان أول حامل لهذا اللقب بجامعة أكسفورد جوزيف تراب Joseph Trapp (١٦٧٩ - ١٧٤٧) وكان مثل سبنس نصيراً متحمساً للشعر الشرقى، فتؤكد محاضراته دوماً على فضل شعر العهد القديم وقدمه. ويزعم أن الشعر ازدهر عند العبريين قبل حرب طروادة، وأن الشعر الغنائى بالعهد القديم يسبق بندار Pindar، وابتدع العبريون الشعر الرعوى قبل لوكريتوس بكثير، حيث إن لوكريتوس استعار فى الواقع من نشيد الإنشاد. بالمثل يزعم كاتب المقالة التى نشرت فى العدد ٨٦ من مجلة الجارديان (١٧١٣) - وربما كان إدوارد يونج Edward Young

(١٦٨٣ - ١٧٦٥) - أن سفر أيوب أقدم قصيدة في العالم وأنها ذات روح أعظم فكرًا وطاقَة أكبر في الأسلوب من ملاحم هوميروس وفرجيل. وافترض سير وليم تمبل في مقالة عن الشعر (١٦٩٠) أن سفر أيوب كتب قبل زمن موسى، وكان ترجمة عن اللغة الكلدانية Chaldean أو العربية.

كانت التأملات الإنجليزية حول الأدب القديم تأملات هوائية وسطحية بالمقارنة بتأملات الفيلسوف الإيطالي جامباتستا فيكو Giambattista Vico (١٦٦٨ - ١٧٤٤) الذي يقول في "العلم الجديد" للتاريخ عنده، أي كتابه العلم الجديد *Scienza nuova* (الذي نشر عام ١٧٢٥، وطبع طبعة مزيّدة عام ١٧٣٠) بأن المجتمع البشرى يمر بثلاثة عصور، وهى عصور الحواس والخيال والعقل على الترتيب، مثل تلك المراحل التى يمر بها كل إنسان، فقبل أن ينال البشر أية معرفة عقلانية بالطبيعة، يعملون خيالهم فيها، وتخيلاتهم هى الخرافات القديمة، أو الحكمة الشعرية؛ لذا كان الخيال فى الشعر تجسيدًا لفترة تكوينية فى تاريخ الإنسان، وكان "هوميروس" العقل الجمعى للإغريق الذى يصف تاريخهم المبكر شعرًا.

الشعر في دول أوروبا بعد عام ١٧٠٠

مازال بوالو يتمايل عن يمين هوراس

(بوب، "مقالة في النقد")

كان النقد الإيطالي للأدب المعاصر في تلك الفترة مشغولاً بحملة منتظمة لتهذيب الذوق. وكانت الأكاديميات الأركانية من الفواعل الأساسية في هذا التهذيب؛ حيث أسست أول أكاديمية منها عام ١٦٩٠ بهدف تجديد "الدراسات العذبة والعادات البريئة التي نماها الأركانيون القدماء" (روبرتسون Robertson، دراسات *Studies*). وكان على البساطة الرعوية أن تحل محل تجاوزات "المارينية" Marinism، وهي شعر متكلف في مجازاته أشاعه مارينو Marino وأتباعه في القرن السابع عشر. وهكذا كانت الأركانية(*) Arcadianism الإيطالية جزءاً من حركة عامة نحو تلك البساطة الكلاسية التي نادى بها بوالو.

حفز بوالو ورفاقه نشاطاً نقدياً آخر في إيطاليا من خلال هجومهم على الشعر الإيطالي بوجه عام وعلى تاسو Tasso بوجه خاص، وعام ١٧٠٣ رد المركيز أورسي Orsi على كتاب بوهور طريقة التفكير الجيد بكتاب ضخيم متحلق بعنوان اعتبارات *Considerazione*، واستبعد فولتير هذا الكتاب استبعاداً عادلاً، إنه "مجلدان ضخمان لتبرير بعض أشعار تاسو". وقدم لنا لودوفيكو أنطونيو موراتوري Ludovico Antonio Muratori (١٦٧٢ - ١٧٥٠) دفاعاً أكثر اعتدالاً ورقياً وإفادة في كتابه الكامل في الشعر الإيطالي *Della perfetta poesia italiana* (١٧٠٦)؛ حيث يتجاوز النقد

(*) نسبة إلى أركاديا، وهي منطقة في بلاد اليونان قديماً كان سكانها منعزلين نسيئاً عن العالم المتحضر، وكانوا يعيشون حياة رعوية بسيطة، ويطلق الاسم بوجه عام على أي منطقة تتعم بالبساطة الريفية والرضى والقناعة. وتعني الصفة "أركادي" البسيط الهائن الرعوي، ومن الملاحظ أن هذه بعض الصفات التي كانت النزعة الأركادية في الشعر الإيطالي تتغنى بها. (المترجم)

الجزئى المباشر ليطور نظرية عامة فى الخيال، ويرى موراتورى أن الخيال يدرك الصور دون أن يحكم بما إذا كان ما تمثله هذه الصور صادقاً أو كاذباً؛ فهذا الحكم من اختصاص العقل. والخيال أو المخيلة Fantasy لديه القدرة على تصور صور جديدة أو "مثل" Idols. وهكذا يتحكم الخيال فى العتاد الخاص والنفائس السرية لروحنا. و"المثل" يتم "إيرادها مثل بضاعة هائلة فى ميدان كبير أو سوق واسع، بنظام بشكل أو آخر - وأحياناً بفوضى - ومن هذه البضاعة تنتقى المخيلة أحياناً والعقل أحياناً أخرى التجسيديات الملائمة لأفكارها أو أفكاره انتقاءً سريعاً" (روبرتسون، دراسات). والشعر الأصل عمل مشترك للخيال والعقل، لدرجة أن هوائية المخيلة تتناغم مع عشق العقل للصدق لكى يخلقا "لوحة تصويرية مفعمة بالحيوية" Viva dipintura .

يتناول جان فنشنتسو جرافينا Gian Vincenzo Gravina (١٦٦٣ - ١٧١٨) فى كتابه فى العقل الشعرى *Della Ragion Poetica* (١٧٠٨) طبيعة الشعر، يسعى لتحديد مبدأ كامن (العقل) يمكن أن يقام عليه علم للشعر، ولا يمكن إيجاد هذا المبدأ فى القواعد الأرسطية؛ لأن كل جيل جديد يجب أن يكيف فكرة الشعر وفقاً لاحتياجاته العقلانية الخاصة. وبالرغم من أن جرافينا يقارن بين قواعد الشعر وقواعد العمارة فى جزء من هذه الأطروحة، فإنه يؤكد أن أكثر الشعر تأثيراً ذو جودة novità وعجائبية maraviglia. فالوقائع العادية المألوفة لا تتطبع فى الذهن انطباع الخرافات الشعرية الجديدة؛ لذلك يجب أن يتسلح حصار الشاعر الساحر لخيال القارئ بما هو جديد ومهم لكى يستحوذ على اهتمامه، ويوصل له درساً أخلاقياً بطريقة عفوية. وتتجلى قيمة هذه الخرافات عندما يتدبرها الذهن ويتوصل إلى الحقائق الأخلاقية التى تجسدها. فالشعر ساحر، إلا أن نجاح سحره يتوقف، كما أعلن القدماء، على إمكان الحدوث Verisimile؛ لذلك يجب أن يكون ما تخلقه القوة الطاغية للشعر صادقاً وطبيعياً: "هوميروس أكثر السحرة الحكماء قوة وحكمة، فهو الشاعر الأول لما هو طبيعى" (روبرتسون، دراسات).

أعلن موراتورى أن محاكاة الطبيعة التى يقدمها الشعر "لأعين الروح" تتأظر ما تراه عين المصور. والشبه بين الشعر والتصوير الذى يقوم على قول هوراس المأثور "كما يكون

التصوير يكون الشعر" موضوع الفصل التاسع والعشرين أدناه. ومقالة درايدن "الشبه بين الشعر والتصوير" (١٦٩٥) تجمع الفكر الفرنسي والإيطالي والإنجليزى الخاص بهذا الموضوع، فهي تمهيد لترجمته للقصيدة اللاتينية التى كتبها ديفرنوى Du Fresnoy بعنوان *في فن التصوير* (كتبها عام ١٦٣٧، ونشرت عام ١٦٦٧)، وتشمل اقتباسات مستفيضة من مناقشة للشبه بين الفنون فى كتاب *حياة التصوير والنحت والعمارة الحديثه Le vitè de` pittoiri, scultori et architetti moderni* (١٦٧٢) لجوفانى بيترى بيلورى Giovanni Pietro Bellori، ويتفق درايدن مع دى فرنوى وبيلورى على أنه فى أرفع أشكال الفن، مثل الشعر الملحمى وتصوير التاريخ، "يجب على [الفنان] أن يكون لنفسه فكرة عن الطبيعة الكاملة"، ثم يتأمل درايدن فى العملية التى تؤثر بها محاكيات الطبيعة المثالية على المشاهد أو القارئ.

تقدم لنا صوراً أكمل من الحياة عند أى فرد، ونستمتع برؤية كل الجماليات المتناثرة للطبيعة، وقد جمعتها كيمياء مواتية دون تشوهات أو عيوب. فهي محاكيات للعواطف التى تحرك الشاعر دوماً، وبالتالي تمتعنا؛ لأنه بدون تحريك الشاعر، لا يمكن أن تكون هناك متعة؛ حيث لا يمكن اعتبار المتعة إلا عاطفة نشطة. عندما نرى تلك الأفكار الرفيعة للطبيعة، تؤدى رؤيتنا إلى الإعجاب الذى يعد دوماً مصدر متعة.

(درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢)

كان كتاب تأملات نقدية حول الشعر والتصوير (١٧١٩) لجان باتيست دوبو Jean-Baptiste Du Bos (١٦٧٠ - ١٧٤٢) أشهر أطروحة وأكثرها تأثيراً عن أخوة الفنون فى بدايات القرن الثامن عشر، ويتناول هذا العمل كذلك النحت والنقش والموسيقى، وعندما ترجمه توماس نوجنت Thomas Nugent إلى اللغة الإنجليزية عام ١٧٤٨، أضاف كلمة "موسيقى" إلى عنوان الكتاب. وكتاب تأملات نقدية يحمل قول هوراس المأثور فى صفحة غلافه، ويعلن دوبو أن الفنان يتميزان بالمحاكاة، ويقدمان صوراً بصرية للذهن، ولكن فى حين أن الشعر بإمكانه أن يبني الشخصية والحدث على

مستوى الزمن، لابد أن يدركهما التصوير في لحظة؛ لذا فالمصور مقيد بتمثيل تلك المشاعر والأفكار التي يتم التعبير عنها تعبيراً طبيعياً فورياً في صورة وحيدة، ويمكن للشاعر أن يلعب على مشاعر القارئ من خلال سلسلة مترابطة من الانطباعات، إلا أن كل انطباع في حد ذاته سيكون أضعف من الانطباع الذي يخلقه المصور؛ ذلك لأن المصور يستخدم علامات أكثر شبهاً بالأصل، ولذا يولد استجابة بطريقة أكثر فورية؛ فهو يخاطب حاسة البصر المستحوذة مخاطبة مباشرة بعكس الشاعر.

كانت تعليقات دويو على أوجه الشبه بين الفنون مجرد جزء من نظريته العامة التي تعد العاطفة والعبقرية والمناخ مصطلحاتها الأساسية، ويعلم أن البشر تقودهم غريزتهم بشكل طبيعي نحو تتبع الأشياء القادرة على إثارة عواطفهم، وبالرغم من التعاسة التي يولدها مثل هذا التتبع في العادة، فإن قيمة الفن تكمن في أنه يمكن أن يخلق أشياء "تثير عواطف مصطنعة تكفي لأن تستحوذ علينا في حين أننا نتأثر فعلياً بها، إلا أنها عاجزة عن أن تولد فينا أي ألم أو غم حقيقي فيما بعد" (تأملات نقدية، ١)؛ لذا يشبع الفن غريزة من أعمق غرائزنا، فهو موجود لكي يحرك مشاعرنا، وهو مشهود له بآثاره. وما دام الأمر كذلك، فإن أفضل حكامه هم القراء العاديون للشعر إلى جانب المشاهدين العاديين للصور.

لا يصدر الجمهور حكماً محايداً على العمل فحسب، بل ويقرر أي رأى ينبغي علينا أن نتخذه إزاء العمل بوجه عام من خلال المعنى وفقاً للانطباع الذي تحدثه عنده القصيدة أو الصورة. وبما أن الغاية الرئيسية للشعر والتصوير هي تحريك مشاعرنا، نتاج هذه الفنون لا يكون ذا قيمة إلا بالتناسب مع ما تمس به شغاف قلوبنا وتثير به اهتمامنا. والعمل الذي يحرك أحاسيسنا ببراعة لابد أن يكون عملاً ممتازاً بوجه عام. العمل الذي لا يحرك مشاعرنا أو يثير اهتمامنا فلا يساوي شيئاً، وإذا لم يكن ضاراً بالنقد أن يتعدى على القواعد؛ فذلك لأنه يمكن أن يكون شيئاً دون أدنى انتهاك للقواعد، والعكس صحيح، أي أن العمل الملقى بالأخطاء التي تخالف القواعد قد يكون إبداعاً رائعاً.

(تأملات نقدية، ٢)

الحاسة التي يتم بها الحكم على العمل "حاسة سادسة" تستجيب دون تدبر، أو تأمل:

يتحرك القلب من تلقاء نفسه حركة سابقة على أى تدبر عندما يكون الشيء المعروض مؤثراً حقاً، سواء تلقى وجوده من الطبيعة أو من محاكاتها عن طريق الفن. وقلبنا مخلوق ومنظم لهذا الغرض نفسه؛ لذلك يدخل حيز التشغيل قبل عقلنا، مثلما تسبق حركة العين والأذن هاتين الحاستين في إدراكهما، ومن النادر أن نجد بشراً يولدون بدون الحاسة المذكورة ندره البشر المولودين عمياناً.

(تأملات نقدية، ٢)

هذه العبارة الأخيرة تناقض الفكرة المقبولة على نطاق واسع التي عبر عنها بوالو ودوبو وآخرون، وهي أن قلة من البشر فقط هم الذين يمتلكون الذوق الأصيل المطلوب للأحكام النقدية السليمة؛ لذلك يكرس دوبو الفصول الأربعة التالية للتغلب على الاعتراضات وإعادة تأكيد أن انطباع الحواس المباشر أفضل من المناقشة التي تسعى لتمييز فضل القصائد والصور، وأن الأحكام الشعبية العامة تغلب على المدى الطويل أحكام الفنانين والنقاد.

إن تصور دوبو للعبقرية تصور تقليدى إلى حد كبير: إنها "النار التي تدفع المصورين رغم أنفسهم.... إنها التقمص الإلهي Enthusiasm الذي يستحوذ على الشعراء" (تأملات نقدية، ٢). العبقرية نادرة، وحتى عندما تتوفر قد يتعذر إظهارها أحياناً، وهذا التصور للعبقرية الفطرية يقترب من عواطف توماس جراى فى قصيدته "مرثاة مكتوبة فى فناء مقابر كنيسة ريفية" يقول: "البشر المولودون بالعبقرية التي تشكل القائد الحربى العظيم، أو القاضى الجدير بسن القوانين، عادة ما يموتون قبل أن تكتشف قدراتهم". ويفترض دوبو أن العبقرية فى الفرد تكمن:

فى التنظيم الموائى لأعضاء المخ فى توافق دقيق لكل عضو من هذه الأعضاء، وكذلك فى جودة الدم الذى يستهلكه؛ ليتخمر فى أثناء الرياضة البدنية ليزود المناهل المستخدمة فى وظائف الخيال بوفرة من الاستعدادات

النفسية. في الواقع، الخمول الزائد وتضييع الاستعدادات النفسية، اللذان يقرنان بالإعمال الطويل للعقل، يكفيان لإثبات أن إعياء الخيال يستنفد قوة الجسد إلى حد كبير.

(تأملات نقدية، ٢)

قد يكون هناك كذلك أكثر من تفسير مادي لازدهار الفنون في بعض الفترات والأماكن دون غيرها. يساند دوبو الرأي الشائع بأن المناخ البارد أو شديد الحرارة غير مواتٍ لازدهار العبقرية، ويشنط لدرجة أنه يزعم أن الفنون والعلوم لا تزدهر شمال خط العرض ٥٢، أو جنوب خط العرض ٢٥، وتقع إنجلترا على أقصى حد للعبقرية، وأنجبت العديد من العلماء والفلاسفة والشعراء، إلا أنها لم تنتج مصورين لهم شأن. ويعلن دوبو أن "الشعر لا يخشى البرد بقدر ما يخشاه التصوير" (تأملات نقدية، ٢). يختلف الهواء من بلد لآخر ومن وقت لآخر، وبالتالي يختلف البشر مثلما "تنتج بذرتان لنفس النبات ثمريتين مختلفتي النوعية عندما يتم غرسهما في تربتين مختلفتين" (تأملات نقدية، ٢). وينخرط دوبو في تأملات مطولة حول الأسباب المادية لهذه الاختلافات.

أعجب فولتير أيما إعجاب بنقد دوبو وتناول سبب هذه النسبية النقدية نفسها في مقالة عن الشعر الملحمي *Essay on Epick Poetry* (١٧٢٧) كتبها باللغة الإنجليزية، ويختلف فولتير مع الفكرة التي تقول بأن علينا أن نرجع للقدمات عندما ننشد قوانين الشعر الملحمي التي لا يطولها التغير:

الخيال نفسه الذي أبدع الشعر يغير كل يوم إنتاجه؛ لأنه عرضة لتقلبات مستمرة. فـ شعر الفرس وموسيقاهم يختلفان عما عندنا كثيراً اختلاف لغتهم عن لغتنا، حتى الأمة الواحدة تختلف عن نفسها في فترة أقل من قرن من الزمان. لا توجد ثورات في الحكومات أكثر من الثورات في الفنون؛ فهي تتحول وتراوغ مساعينا عندما نحاول أن نثبتها من خلال قواعدنا وتعريفاتنا .

(مقالة في الشعر الملحمي).

إن مقالة في الشعر الملحمي مران على النقد المقارن يقوم على فكرة مؤداها أنه من الضروري أن نأخذ في حسابنا بالعبقريّة المتميزة لكل أمة وكل فترة قبل أن نصدر حكماً على أدبها، وهكذا يقدم لنا فولتير مسحاً سريعاً وحيوياً لثمانى قصائد ملحمية بداية من هوميروس حتى ملتون، واعدًا بأن القارئ:

سيلاحظ التقدّمات، أقول الفن وصعوده مرة أخرى، وسيتبعه من خلال تغيّراته العديدة... ولن يروعه أرسطو أو داسييه Dacier أو لوبوسو، ولكنه سيستخلص قواعده من الأمثلة العديدة التي ستكون أمام عينيه، وسيكون حكماً من بين آلهة هوميروس وإله ملتون، وبين كالييسو Calipso وديدو Dido وأرميدا Armida وحواء، ولن يسترشد في ذلك إلا بحسه الجيد.

(مقالة في الشعر الملحمي)

لم يختَر ملحمة فرنسية بين الملاحم الثمانى التي اختارها؛ لأن فولتير كان يأمل أن تكون ملحمة الهنريادة *Henriade* ممثلة لفرنسا وسط هذه الملاحم. ومقالة في الشعر الملحمي عمل يدل على البراعة الفائقة المميزة لمؤلفها، ويفضل فولتير هوميروس على فرجيل أيما تفضيل. تعكس الإلياذة القيم والأخلاق البدائية في المجتمع الهوميروسي، وكانت سلطة هوميروس في عهد فولتير تعيق التقدم في كتابة الشعر الملحمي؛ لأن النقاد الفرنسيين من الجيل السابق، أمثال لوبوسو، قرءوا ملحمتي هوميروس قراءة خاطئة كما لو كانتا مستودعين لقواعد الملحمة، وعندما ينتقل فولتير إلى الشعر الحديث، يكرر بعض الانتقادات الفرنسية المعتادة للذوق الإيطالي، إلا أنه يرد الاعتبار لتاسو في فرنسا إلى حد ما، ويثنى على "الفردوس المفقود" لملتون، ويقر بأنه يستند إلى عمل أديسون "أفضل ناقد وأفضل كاتب في عصره". وبالرغم من ذلك، في الطبعة الفرنسية الموسعة والمنقحة من مقالة في الشعر الملحمي (١٧٣٢)، يشرط فولتير ثناءه على ملتون، ويبرز عيوب "الفردوس المفقود"، التي كانت في ترجمتها الفرنسية منافسا

قويًا لـ "الهنريادة"، كما أن هناك تشددًا مشابهًا فى موقفه من شكسبير على مدى السنوات التى تلت كتابه رسائل خاصة بالأمة الإنجليزية *Letters Concerning the English Nation* (١٧٣٣). وتكمن الجاذبية النقدية الأدبية الأساسية لهذه الرسائل السياسية فى الأساس فى رؤية فولتير للدراما الإنجليزية، إلا أنها تشمل ثناء على الإبداع الإنجليزي الحديث المتجسد بوجه خاص فى روشستر Rochester وبوب. كما شهد عام ١٧٣٣ نشر كتاب فولتير *معبد الذوق Le Temple du goût* الذى يدل عنوانه على عالمية "الذوق" الذى كان المعيار الأدبى فى تلك الفترة، وتمثل هذه القصة الرمزية المفعملة بالحيوية نثرًا ونظمًا معبدًا، مثل معبد الشهرة عند بوب، ويخلق حول هذا المعبد كتاب فرنسيون، بداية من عصور رابليه Rabelais ومارو Marot حتى عصر فولتير نفسه، وكل الكتاب يطالبون بالدخول فى هذا المعبد، ويتم الحكم على كل منهم وفقًا لمعايير الصدق والطبيعة والبساطة، ولا يتم قبول إلا ثمانية كتاب فقط، وهم الأساتذة الكلاسيون الجدد، ومعظمهم من الجيل السابق على جيل فولتير مباشرة: فنلون Fénelon وبوسويه Bossuet وكورنى وراسين ولافونتين وبوالو وموليير وكينو Quinault. وفى الوقت نفسه يتم إرسال المعلقين المتحذلقين - "بالدوس Baldus وسيوبيوس Scioppius وليكسيكوكراسوس Lexicocrassus وسكريبليوريوس Scriblerius" إلى الجحيم. وبالرغم من أن فولتير مؤهل كثيرًا لأن يقدر العبقرية المتميزة للأهم والعصور الأخرى، فذوقه الخاص متوطد ومتسق ومتحفظ.

قلما توغلت المؤثرات الإنجليزية، التى تتجلى فى نقد فولتير، فى إسبانيا. ويقر أديسون فى العدد رقم ٤٠٩ من مجلة سبكتاتر بأن من استخدم مصطلح "الذوق" gusto لأول مرة للدلالة على وظيفة خاصة للذهن كان فى إسبانيا، وهو بالتاسار جراسيان Baltasar Gracián، وفعل ذلك فى كتابه فن الإبداع *Arte de ingenio* (١٦٤٢) وفيه

يثنى على تذوق المجازات الطريفة المتقنة على غرار مجازات جونغورا^(*) Gongora وأتباعه، أو ما أسماه أديسون الذوق القوطي والإبداع الزائف (كان جونغورا في إسبانيا معاصراً ومناظراً لمارينو Marino في إيطاليا). كما أن الإسبان ابتدعوا فكرة "مالا أدريه" *Je ne sais quoi*، وعندما تم إدخال الفكرة في فرنسا على يد الناقد الفرنسي فانسان فواتير Vincent Voiture عام ١٦٤٢، استخدم هذا الناقد الصيغة الإسبانية *Ce que les Espagnols appellent el no sé qué* (سبنجارن، مقالات نقدية، ١). ولكن مع نهاية القرن، غرقت إسبانيا في ركود فكري لم تخرج منه إلا في فترة إحياء بطيء في عشرينيات وثلاثينيات القرن الثامن عشر.

بدأ إحياء النقد الأدبي في إسبانيا على يد بينيتو جيرونيمو فيجو Benito Jeronimo Feijóo (١٦٧٦ - ١٧٦٤) في سلسلة من المقالات بعنوان النقد المسرحي العام *Teatro crítico universal* (١٧٢٦ - ١٧٤١). ونشرت مقالة من عام ١٧٣٤، تدور حول مفهوم "ما لا أدريه" الذي تم تطبيعه في فرنسا وإنجلترا في تلك الفترة، وترجم ترجمة حرفية إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية *Je ne sais quoi*، ويقدم فيجو الملاحظات المعتادة: إنه خارج مجال العقل، يمكن الشعور به، لكن لا يمكن تحليله، يظل سببه سرّاً، يوجد بصورة أكبر في الأعمال غير القياسية منه في الأعمال القياسية. كان كتاب إجناسيو دي لوزان Ignacio de Luzán (١٧٠٢ - ١٧٥٤) فن الشعر أو قواعد الشعر بوجه عام وقواعد الأنواع الرئيسية *La Poética, o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies* (١٧٣٧). كان هذا العمل النثري السلس عبارة عن تعديد متقن وممنهج للقواعد النقدية الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة، وكان الهدف منه أن

(*) لويس دي جونغورا (١٥٦١-١٦٢٧)، شاعر غنائي وكاتب مسرح إسباني ولد في قرطبة، ويقوم أسلوبه على الزخرفة والتتميق والسجع والصور المغالية المتصنعة المنمقة، وهذا الأسلوب يناظر المارينية في إيطاليا واليوفيمية في إنجلترا. (المترجم)

يكون أطروحة جامعة مانعة حول فن الشعر. ويناقش لوزان نظريات حوالى مائة ناقد بداية من أرسطو وهوراس حتى بوالو ورايان ولوبوسو وأورسى Orsi وموراتورى وجرافينا، وحجته الأساسية أرسطو الذى قال إن أحكامه الوجيهة قديمة قدم العقل ذاته. ويسخر لوزان من غموض وتقعير وتحذلق الجونجرية Gongorism فى الشعر الإيبانى، ويهاجم شنوذ المسرح الإيبانى فى القرن السابق، وينادى بالوضوح والبساطة وحسن المعنى والولاء للطبيعة التى أصبحت شائعة للغاية شمال جبال البرانس Pyrenees ؛ لذلك لا عجب أن أطلق عليه لقب "بوالو إيبانيا".

خاتمة

إذا قلنا إن شخصًا واحدًا هيمن على النقد الأدبى فى الفترة التى تمتد من ١٦٦٠ إلى ١٧٤٠، من المؤكد أنه بوالو. وباعتباره محاكيًا لهوراس ومترجمًا للونجينوس، ربط نفسه ربطًا واعيًا بالقدماء، إلا أن أسلوبه وموقفه النقدي أسلوب وموقف رجل اجتماعى من العالم المعاصر، رجل ذو إبداع مصقول وحس سليم وذوق مهذب، ويتمثل مثله الجمالى الأعلى فى الوضوح والبساطة النبيلة، وشعاراته هى الطبيعة والصدق والعقل.

أجمع النقاد على أن الشعر محاكاة للطبيعة، إلا أن مفهوم الطبيعة كان متسعًا للتأويل. فقد يكون ما أطلق عليه درايدن، متبعًا بيلورى Bellori، فكرة الطبيعة الكاملة التى تتوحد فيها الجماليات المتناثرة للطبيعة العادية التى تقع تحت الملاحظة، بينما يتم استبعاد عيوب الطبيعة ونقائصها. ويمكن النظر لهذا المفهوم للطبيعة الكاملة نفسه نظرة مسيحية خالصة على أنها طبيعة ما قبل السقوط، ومن هنا تصير الغاية الكبرى للشعر، عند دنيس على سبيل المثال، استعادة ذلك النظام الطبيعى الذى فقد من جراء السقوط. والفن ضرورى لإكمال الطبيعة، لذلك، كما لاحظ فونتيل وتبعه فى ذلك بوب، لكى يتبع

الفن الطبيعة يجب أن يكون مصطنعًا. ومع ذلك يمكننا تعريف الطبيعة فى إطار ما لا يشكله الفن: على سبيل المثال، عندما يثنى إديسون على الحكاية الشعرية القديمة عن الرضيعين فى الغابة على أنها صورة بسيطة صادقة للطبيعة مجردة من كل زخارف الفن وحليه. ويمكن أن تكون الطبيعة، على حد قول بوب، ضوءًا واضحًا وثابتًا وكونيًا، أو يمكن أن تشمل المحلى والمجسد والفردى، مثل أمزجة الحجاج فى حكايات كانتربرى عند تشوسر وملامحهم وملابسهم الذين يدركها درايدن بطريقة مميزة كما لو كان قد تعيش معهم فى خان تابارد فى سذرك. والطبيعة فى نظر رايمر حقيقة تجريبية؛ لذا يستنكر خرافات سبنسر المنمقة الوهمية، إلا أن درايدن يرى أن تلك الأشياء التى تمتع كل العصور - على سبيل المثال، الموضوعات الخيالية للشعراء بداية من هوميروس حتى ملتون، وفيهم "شاعرنا الإنجليزى سبنسر" - لابد أن تكون محاكاة للطبيعة.

كان العديد من نقاد تلك الفترة يرون أن أضمن طريقة لاتباع الطبيعة هى اتباع القدماء. فكان شعراء اليونان القديمة وروما مازالوا يتدفقون حيوية: "مازال كل معبد قديم ينتصب مكللاً بأشجار الغار"، على حد قول بوب، ويشعرنا نقد درايدن بعلاقة شخصية مع فرجيل وهوميروس، مع كون ثانيهما أكثر مناسبة لمزاج درايدن. هوميروس وبندار وثيوكريتوس وفرجيل وأوفيد وهوراس هم القدوة الأساسية ذات الحجة، إلا أن بعض النقاد الإنجليز رفعوا ملتون وحتى سبنسر إلى مصاف الشعراء الكلاسيين الجديرين بالمحاكاة، كما كان هناك اهتمام متزايد بالنماذج الشعرية الأقدم مثل تشوسر والحكايات الشعرية Ballads والشعر الجرمانى القديم والشعر القديم للعبريين.

سيؤدى الإعجاب المتزايد بالنماذج غير الكلاسية فى النهاية إلى طمس التمييز بين الأنواع القديمة المتوارثة عن القدماء، إلا أن التصورات المتميزة للنوع الأدبى كانت على قدم وساق فى الفترة ما بين عامى ١٦٦٠ و ١٧٤٠: قنع أديسون بمناقشة حتى "طراد

الفارس " Chevy Chase وفقا للقواعد الكلاسيكية للشعر البطولى. وأجمع النقاد على وجود هرمى للأشكال الأدبية يشغل الشعر الملحمى قمته فى حالة الشعر غير المسرحى. والأشكال التى لم تكن معروفة عند القدماء يمكن أن نجد مكاناً ملائماً لها فى هذا الهرم دوماً، كما يبين بوالو على سبيل المثال فى كتابه فن الشعر. وكل نوع أدبى له أسلوبه وشكله ووظيفته المناسبة، وهناك قراء قد يناظرون جانباً مختلفاً من جوانب الطبيعة، بالرغم من أن النقاد قد يختلفون حول تفاصيل مثل هذا التناظر: على سبيل المثال، يعزى رابان الشعر الرعوى إلى عوامل تاريخية، بينما يعزیه فونتيل إلى النفسية البشرية العامة.

نادى بوالو الشعراء بأن يحبوا العقل، ويؤكد نقاد هذه الفترة دوماً على الحاجة إلى الحكم عند كتابة الشعر، ولكن لم يقل أى ناقد منهم إن الإبداع الشعرى نشاط عقلاى كلية. مازالت الملكة الإبداعية تكمن فى الموضع الذى كانت تكمن فيه دوماً، فى التخيل أو الخيال، وهما مصطلحان يراهما معظم النقاد مترادفين. العلاقة بين العقل والخيال يتم تمثيلها مجازياً بكاب الصيد المقيد فى كتلة خشبية عند درايدن أو الحصان بيجاسوس المجنح الملجم عند بوب فى مقالة فى النقد. الخيال الذى يسيطر عليه الحكم يشكل "الإبداع الأصيل" الذى يمثل "الطبيعة فى أبداع حلها"، على حد قول بوب؛ فالإبداع الأصيل يولد الفكرة أو الصورة الطبيعية التى توجه ذهن القارئ نحو الفكرة أو الموضوع محل النظر، بدلاً من أن توجهه نحو براعة الشاعر. أحياناً يمكن أن يكون أصحاب الإبداع الأصيل ظرفاء فى المقام غير المناسب، كما يقول درايدن، عندما يتجاهلون قواعد الحكم المتبصر ويسمحون للاستحسان الزائف للخيال أن يؤثر عليهم.

كانت درجة إمكانية أن يتجاهل الشاعر قواعد الحكم المتبصر قضية محل خلاف. بالطبع يثنى النقاد على العبقرية الأصيلة للشعراء - أمثال هوميروس وشكسبير - الذين ناظروا أو امتازوا على الشعراء نوى الثقافة الأكبر أمثال فرجيل وملتون. فهم شغوفون

بأن يجدوا فى الشعر الذى يعجبون به كثيرًا أسرارًا ولطائف لا اسم لها ونارا بروميثية وسموًا، والسمو لا يمكن تحليله على حد قول بوالو وإن بسطه لونجينوس وروج له، فقط يمكن الشعور به فيما يرفع القارئ ويسلبه وينشيه ويشعل النار فيه. وهكذا الحال فى تلك اللطائف التى لا اسم لها وتتجاوز الفن، ويتم التعبير عنها بمصطلح "ما لا أدريه". هناك قوة سرية فى الشعر يدركها القلب ولا يدركها العقل، لدرجة أن النقد فى نهاية المطاف لا يكون مسألة عقلانية كلية. وبالرغم من الاعتراف المتواصل بقواعد الشعر، فإن الذوق يعد معيارًا نقديًا أكثر أهمية فى الفترة ما بين عامى ١٦٦٠ و ١٧٤٠. وفى السنوات التالية فتحت قاعدة الذوق طرائق باتجاه نسبية نقدية أكبر وباتجاه نقد يركز على الآثار الذاتية للشعر.

(٤)

الشعر بعد ١٧٤٠

ولیم كیتش

تكاثر الاتواع وذوبانها وتعالقها

تميز الإنتاج الشعري في أواسط القرن الثامن عشر وآخره بتنوع في الشكل والمضمون، فبمجرد ذكر بعض الدواوين الأكثر تأثيراً المنشورة في إنجلترا خلال أربعينيات القرن الثامن عشر تتضح الصورة العامة: رعويات فارسية *Persian Eclogues* لكولنز Collins (١٧٤٢) وقصائد عن موضوعات وصفية ومجازية *Odes on Several Descriptive and Allegorical Subjects* (١٧٤٦) للمؤلف نفسه، والندسية الجديدة *New Dunciad* لبوب والقبر *The Grave* لروبرت بلير Robert Blair ومراثى حب *Love Elegies* لهاموند Hammond (وكلها نشرت عام ١٧٤٣)، ومباهج الخيال *The Pleasures of Imagination* (١٧٤٤) وقصائد *Odes* (١٧٤٥) لأكنسايد Akenside، والملمه أو عاشق الطبيعة *The Enthusiast: or The Lover of Nature* (١٧٤٤) - (١٧٤٨) وقصائد *Odes on Various Subjects* (١٧٤٦) لجوزيف وارتون Joseph Warton، وأفكار ليلية *Night Thoughts* ليونج (١٧٤٢ - ١٧٤٥)، والطبعة النهائية لديوان توماسو Thomaso الفصول *The Seasons* (١٧٤٦) وكذلك ديوانه قلعة السفه *The Castle of Indolence* (١٧٤٨)، ومباهج السوداوية *The Pleasures of Melancholy* لتوماس وارتون Thomas Warton وقصيدة غنائية عن منظر ناء في إتون كوليج 'Ode on a Distant Prospect of Eton College' لجرای Gray (وكلهما عام ١٧٤٧)، والمدرسة *The School-Mistress* (١٧٤٨) لشنستون Shenstone، وزهو الأماني البشرية *The Vanity of Human Wishes* (١٧٤٩) لجونسون Johnson. والطبعة الأولى من كتاب روبرت نودسلي Robert Dodsley مجموعة قصائد بأقلام عديدة *A Collection of poems by Several Hands* عام ١٧٤٨ دليل في حد ذاته على

الغزارة النوعية واتساع مجال التأليف، وما زال أثر بوب وهجاء العصر الأوغسطيني واضحًا بجانب الشعر الجديد لأكنسايد وكولنز والأخوين وارثون وجرای وماسون Mason وشنستون، فما زالت هناك هجاءات satires وإيجرامات epigrams ورسائل منظومة verse epistles، بالإضافة إلى الترانيم hymns والقصائد الغنائية odes والمراثي elegies. ويدل نجاح مجموعة دودسلي في طبعتها الأولى وطبعاتها اللاحقة على جمهور قراء مرن وانتقائي بشكل ملحوظ في منتصف القرن، أما في باقي دول أوروبا، فحافظت الكلاسيكية الجديدة على هيمنتها لفترة أطول إلى حد ما وبصورة أكثر انتشارًا، ولكن في هذه الدول أيضًا كان الشعر يتحرك نحو التنوع والتعالق النوعي.

ما علاقة النقد والنظرية بالتطورات التي تلت عام ١٧٤٠؟ يرسم جونسون نفسه صورة معممة على نحو متشكك في العدد رقم ١٥٨ من مجلة رامبلر Rambler (٢١ سبتمبر ١٧٥١):

لا ندين إلا بقلّة من قواعد الكتابة لنظرات النقاد الثاقبة... فقد أدخلت الممارسة قواعد بدلا من أن توجه القواعد الممارسة، ولهذا السبب وضعت قوانين كل نوع من أنواع الكتابة على يد من شهرها لأول مرة، دون بحث إمكانية تحسين إنتاجه.

(الأعمال الكاملة، المجلد الخامس)

بخلاف هذه الرؤية، لاحظ و. ك. ويمسات W. K. Wimsatt أشد النقاد المحدثين إعجابًا بجونسون أن "عصر بوب شهد فجوة غريبة بين الشعر والنظرية، مما يعد نجاحًا للشعر يكمن في تأخره مائة سنة عن أكثر النظريات تقدمًا" (تاريخ مختصر للنقد) ^(١). وبحلول

(١) يواصل ويمسات: "الصور العديدة والمتنوعة (الإبداع المختلط والإبداع الزائف)، الطباق antithesis والاستعارة والتورية pun وشبه التورية والقافية القوصية والجناس alliteration والزخرفة الموسيقية turn و Tranlacer وإطلاق الألقاب agnomination، مما يميز شعر ألكسندر بوب شديد البراعة، كل ذلك قلما نجد إشارة إليه في الأطروحة الشعرية الكاسحة في عصره، وهي فن الشعر لإدوارد بيشي" Edward Bysche (تاريخ مختصر).

منتصف القرن شرعت الممارسة الشعرية فى تقليص هذه الفجوة، بل والقضاء عليها، ومن النتائج اللافتة لذلك افتقاد حدة المزاعم الكلاسية الجديدة حول النوع الأدبى، وكان الشعراء الذين أثارت اهتمامهم الإمكانيات النوعية الطازجة قد شرعوا فى استيعاب وتمثل تأكيد دنيس على القوة السامية للقصيدة الغنائية المقدسة وتقييم أديسون للقصة الشعرية الشعبية. وفى الوقت نفسه، استجابت النظرية النقدية للتغيرات الاجتماعية والثقافية العميقة وتحركت فى اتجاهات شجعت التعقيد النوعى.

طور تاريخ النقد إجماعاً على قضية النوع فى الشعر المكتوب فى أواخر القرن الثامن عشر، وكان ذلك يقوم على اعتقادين أساسيين: تمثل أولهما فى أنه فى ذروة الفترة الأوغسطية، "كانت الأنواع على أهبة الاستعداد فى انتظار [الشاعر]، وإذا كانت قواعد الأنواع... تم الالتزام بها على نحو لائق، فتم التعرف على نواتج هذا الالتزام بأنها قصائد لهذه الأنواع... شعر ملحمى epic، تراجيدى منظومة tragedy in verse، قصيدة غنائية بندارية Pindaric، مرثاة، شعر بطولى، ورسالة شعرية مألوفة، شعر رعوى pastoral، وشعر زراعى geogic، وشعر مناسبات occasional verse، وترجمة ومحاكاة" على حد قول تيلوطسون Tillotson الذى يضيف أن الشاعر من خلال "مزج الأنواع" عرف ما كان يفعله وميز بين الأجزاء المكونة من خلال استخدام أنواع مختلفة من المفردات" (لغة شعرية Poetic Diction)، ويوضح تيلوطسون الموقف الأساسى من خلال اقتباس من نواذر Anecdotes جوزيف سبنس Joseph Spence (بدأ كتابتها عام ١٧٢٦)، ويمكننا أن نحدد مجموعة من المواقف الممثلة فى النشيد الثانى من كتاب "فن الشعر" لبوالو (١٦٧٤) وفى كتاب إدوارد بيشى Edward Byssche الذى أعيد طبعه مراراً وهو فن الشعر Art of Poetry (١٧٠١) وفى كتاب جوتشيد Gottsched مقالة فى نقد الشعر Versuch einer kritischen Dichtkunst (١٧٣٠).

يؤكد الاعتقاد الثانى الملائم لتطور الموقف النقدى تجاه نوع الشعر على أن الشعر الغنائى حل بالتدريج محل أنواع الشعر التعليمية مثل الهجاء والشعر الملحمى باعتباره أسلوباً نموذجياً. وعرض أبرامز Abrams القضية بقوة فى كتابه المرأة والمصباح

The Mirror and the Lamp؛ حيث يعد الصعود النهائى للشعر الغنائى على مر القرن الثامن عشر العلامة الثقافية الأولية على أن النزعة التعبيرية الرومانسية Romantic expressivism حلت محل نظرية المحاكاة الكلاسية الجديدة. أما بالنسبة للممارسة الشعرية، فيكتب أبرامز عن "الإحياء الغنائى لجيل جراى وكولنز والأخوين وارتنون". وفى مجال النظرية النقدية، تتمثل الاحتفاءات بالشعر الغنائى فى إنجلترا التى تميز منتصف القرن الثامن عشر فى احتفاء جوزيف وارتنون وروبرت لووث Robert Lowth وإدوارد يونج Edward Young وجون براون John Brown وسير وليم جونز Sir William Jones، وفى فرنسا تتمثل فى احتفاء روسو وديدرو Diderot، وفى ألمانيا فى وقت متأخر نوعاً فى احتفاء يوهان جورج سولتزير Johann Georg Sulzer وهيردر Herder. ومن وجهة النظر هذه، تختم *Lyrical Ballads* فى نهاية القرن - ولا تبدأ - تحولاً كبيراً فى الأولوية النوعية بالرغم من تأكيد وردزويرث فى التمهيد Preface على نشر تلك الحكايات الشعبية الغنائية باعتبارها "تجريباً".

نعود إلى الاعتقاد بأن المزاعم الكلاسية الجديدة عن النوع الشعرى كانت واضحة ومتميزة وتتساعل ما إذا كان الوضع النقدى بسيطاً كما يبدو. ربما كان زعمنا بأن الكتاب فى أوائل القرن الثامن عشر كانوا ينطلقون من فرضية أنواع متواصلة ومتميزة وراسخة - نقول كان زعمنا هذا ضيقاً وجامداً للغاية، وهذا ما يقول به رالف كوهن Ralph Cohen بالضبط فى مقالته بعنوان عن تعالقات الأشكال الأدبية فى القرن الثامن عشر. "كانت الأنواع الأدبية تحدد فى إطار تراتب قد لا يكون جامعاً مانعاً (حيث لم يتم تحديد كل الأشكال الممكنة)"، على حد قول كوهن، "فكلها متعلقة". وكان يتم النظر إلى الأشكال الأقل مكانة فى هذا التراتب على أنها مدرجة فى الأشكال الأعلى مكانة: الإيجرام مدرج فى الهجاء أو الشعر الزراعى على سبيل المثال، أو القصيدة الغنائية فى الملحمة. ويقر كون بوجود تحول على مر القرن من التراتب الذى تهيمن عليه الأشكال التعليمية إلى التراتب الذى تهيمن عليه الأشكال الغنائية، إلا أنه يكتشف تحمساً للتعلق النوعى الذى يستمر خلال هذا التحول؛ لذلك عندما يتشكى لووث على شعر العهد القديم فى كتابه محاضرات فى الشعر المقدس للعبريين *Lectures on the*

Sacred Poetry of the Hebrews (الطبعة اللاتينية ١٧٥٣، والترجمة الإنجليزية ١٧٨٧)، يرى سفر المزامير "ديواناً، تحت العنوان العام للترانيم التي تمجد الله، يشمل قصائد من أنواع مختلفة بما فيها قصائد الرثاء". وفي وقت مبكر من القرن الثامن عشر كان أول أستاذ للشعر في جامعة أكسفورد، جوزيف تراب Joseph Trapp، قد أكد بالفعل على أن "القصيدة الملحمية.... تستوعب في داخلها كل أنواع الشعر الأخرى" (محاضرات عن الشعر *Lectures on Poetry*، الطبعة اللاتينية ١٧١١ - ١٧١٩ الترجمة الإنجليزية، ١٧٤٢).

عندما يقول كوهن بأن الأشكال الشعرية في القرن الثامن عشر "كان طور تكوينها يتمثل في الأشكال الاجتماعية لدرجة أن العلاقات الناجحة لاحقاً صارت أمثلة على التناغم المتحضر" فإنه استبق مقالة مارشال براون Marshall Brown عن "السامى الحضري" (تاريخ الأدب الإنجليزي *English Literary History*، ١٩٧٨)، كما استبق على نحو أكثر صراحة عمل جون باريل John Barrell عن تعلق الأنواع وامتزاجها وتكاملها. فيرى جون باريل في كتابه الأدب الإنجليزي في التاريخ *English Literature in History* (١٩٨٣) أن تطور الهجائن النوعية انعكاس للتنوع المتزايد للمجتمع الإنجليزي في القرن الثامن عشر، فمزج العناصر الرعوية والزراعية في قلعة السفه لطومسون على سبيل المثال، أو بصورة أكثر فجاجة في ثل جرونجار *Grongar Hill* وجزء الخروف *The Fleece* لدابير Dyer - ينبعث هذا المزج من حاجة ملحة ومتصارعة لإضفاء الطابع المثالي على كل من المناظر الريفية وأشكال النشاط الاقتصادي التي كانت تغيرها، وتم نقل هذه النظرة إلى النوع الشعري والتغير الاجتماعي الاقتصادي نقلاً قاطعاً إلى المقالة التي اشترك باريل في تأليفها مع هاربيت جيست Harriet Guest بعنوان عن استخدام التناقض: الاقتصاد والأخلاق في القصيدة الطويلة في القرن الثامن عشر. فهنا مجرد غياب المبدأ المتميز نوعياً للنظام الشكلي الذي يتجلى بوجه خاص من خلال القصائد الطويلة في أنواع الشعر المبتكرة حديثاً - القصيدة التأملية والقصيدة الوصفية والمقالة الأخلاقية - نقول يتم النظر إلى هذا الغياب على

أنه نوع يلبي الحاجة إلى تجميع "الرسائل المتباينة... في كل جمالي"، الأمر الذي يساعد في التعبير عن التناقضات الأيديولوجية. ويبين باريل وجيست كيف أن السيولة النوعية generic fluidity تقوم بعملها في "الوسيلة المميزة لشعر القرن الثامن عشر، ألا وهي القصيدة ذات النوع المختلط mixed genre التي تدمج بصور متعددة الهجاء والرسالة الشعرية والقصيدة التعليمية سواء أكانت فلسفية أم زراعية؛ لذلك تجمع قصيدة "الربيع" لطومسون بين الفكرة الرعوية عن العصر الذهبي النائي الذي بعد عنه المجتمع والاحتفاء الزراعي بالنشاط والتقدم الاقتصادي، وتستغل قصيدة أفكار ليلية ليونج امتزاجات نوعية مماثلة لتجتاز طريقًا حول الصراع بين التضحية الوطنية والنفعية الاقتصادية.

يوثق باريل وجيست - كجزء أساسي من حجتهما - "نقدًا يضيف الشرعية على استخدام مجموعة من الرسائل داخل القصيدة"، أي النقد الذي يصدق على الانفتاح النوعي generic openness ويشجعه. إن إعجاب إديسون بالمرونة في الاستطراد عند فرجيل استبق ملاحظات جوزيف وارتون على المنوال نفسه في مقالته تأملات في الشعر التعليمي (في أعمال فرجيل *The Works of Virgil*، ١٧٧٨). فكلاهما يؤكد أهمية الانتقالات عند استخدام التحولات في المجالات اللغوية الاستطرازية، وهو تأكيد نجده قبلهما عند تراب في كتابه محاضرات في الشعر *Lectures on Poetry* وفي الكتاب الذي نشر بدون اسم مؤلف بعنوان فن الشعر *Art of Poetry* (١٧٦٢). وفي فرنسا أدرك دوبو Du Bos في كتابه تأملات نقدية في الشعر والتصوير *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (١٧١٩) أنه ينبغي على الكتاب الناجحين للشعر التعليمي أن يستندوا بطريقة انتقائية إلى مجموعة من الأعراف النوعية حتى يمتعوا "قلب" القارئ و"فهمه". ولكن في النقد الإنجليزي هناك دعم أكثر تخصيصًا لأنواع العلاقات النوعية التي حدد كوهن ملامحها العامة، وكما يبين باريل وجيست، يكشف ذلك عن الضغوط الثقافية للبيئة الاقتصادية المتغيرة والمتوسعة على نحو سريع.

ولكننا سنكون مضللين إذا اقترحنا أن النظام الكلاسيكى الجديد للتمييزات النوعية تحل تماماً مع حلول منتصف القرن؛ ذلك لأن الموقف النقدى المميز يجمع بين قبول أساسى لتراتب الأنواع المتوارث واستعداد لقبول التوليف والانحراف، والنظرية المناظرة للأنواع والملكات البشرية التى يوردها جوزيف وارتون فى كتابه *مقالة عن عبقرية بوب وكتابه الكلاسيكى بما فيه من إعلاء للملحمة والتراجيديا*. كما أن موقف ريتشارد هيرد *Richard Hurd* من النوع الأدبى فى كتابه *رسائل عن الفروسية والرومانس Letters on Chivalry and Romance* (١٧٦٢) موقف مشابه؛ فهو يبقى على التراتب الكلاسيكى الجديد التقليدى، إلا أنه يعمل جاهداً لى يجد مكاناً لأريوستو Ariosto وتاسو Tasso وسبنسر بكل ما عندهم من غزارة استطرادية واختلاط نوعى generic impurity فى تاريخ يرى أن فقدان "الحبكة الصافية" Fine Fabling هو ضريبة التهذيب الحضارى (الأعمال الكاملة، المجلد الرابع). وينظر هيرد، مثل وارتون، إلى الأشكال الأوغسطية المفضلة للهجاء والرسالة الشعرية الأخلاقية على أنها "أنواع من الشعر أدنى مكانة"، إلا أنه فى ذلك متسق تماماً مع الأولويات الكلاسيكية الجديدة.

يدين كتاب توماس وارتون *تاريخ الشعر الإنجليزى History of English Poetry* (١٧٧٤ - ١٧٨١) لهيرد بهذه النقاط ونقاط أخرى عديدة. فبالرغم من أنه يبدأ بأطروحة "عن أصل القصص الرومانسى فى أوروبا"، فإنه يبين فى تمهيده أنه يعتقد أن عصره "تقدم إلى أعلى درجات التهذيب"، وأن السمو "من الفجاجة إلى الرشاقة" يقوم فى شق منه على الالتزام التمييزى باللياقة النوعية (طبعة ١٨٢٤، الجزء الأول). كما أن هيو بلير Hugh Blair فى كتابه *المؤثر محاضرات فى البلاغة والأدب الرفيع Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (١٧٨٢) مازال يسلم بنظام "الأنواع الأساسية للتأليف الشعرى" التى تتراوح من "أشكال الشعر الأقل مكانة" (أى "الأكثر بساطة وطبيعية"، وهى الشعر الرعوى والشعر الغنائى) "إلى الشعر الملحمى والشعر المسرحى، باعتبارهما الأعلى مكانة" (الجزء الثانى)،

بالرغم من أنه يعرف الشعر بأنه "لغة العاطفة أو لغة الخيال النشط الذى يتشكل فى الغالب فى أوزان مطردة".

يؤكد بلير أيضاً أن الشعر لم يكن فى الأصل ينفصل عن الموسيقى (الجزء الثانى)، الأمر الذى يدل على أن علاقته بذلك الصعود التدريجى للشعر الغنائى الذى يؤكد أبرامز، والذى يقول عنه ويمسات إنه "كان فى طور الإعداد الجاد خلال القرن الثامن عشر فى إنجلترا" ليس فى كتابات المنظرين فحسب، بل كذلك فى ممارسة العديد من كُتّاب «القصيدة الغنائية العظيمة» والمرثاة (تاريخ مختصر). وبالرغم من أنه تم استبقاء التراتب القديم للأنواع مع قبول مطرد للسيولة النوعية، فإن الإيمان بأولوية الدافع الغنائى كان يستجمع قواه.

بداية من أواخر القرن السابع عشر فصاعداً، كانت فكرة إعادة تكوين الوحدة البدائية المتخيلة بين الشعر والموسيقى قوة دافعة فى الأوبرا والأوراتوريو^(*) Oratorio والأغنية وكذلك فى الممارسة الشعرية والنظرية والأدبية (انظر ويمسات، تاريخ مختصر). يمكن تطويع الالتزام الأساسى وتعقيده بالأولوية الغنائية على أنحاء شتى. حتى محاولة شارل باتو Charles Batteux لتسوية الشعر الغنائى فى إطار مخطط قوى للمحاكاة الكلاسيكية الجديدة فى كتابه *الفنون الجميلة مختزلة فى مبدأ واحد Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (١٧٤٧) - "الشعر الغنائى... يندرج بطريقة طبيعية، بل وضرورية، فى المحاكاة، مع فارق وحيد... وهو أنه فى حين أن الأنواع الأخرى من الشعر تحاكي أفعالاً

(*) الأوراتوريو: مصنف أو مؤلف موسيقى لى تؤديه أصوات غنائية وآلات موسيقية أو أوركسترا، ويحكى فى الغالب قصة دينية وله طبيعة تأملية أو درامية. بعد أن ازدهرت الأوبرا فى القرن السابع عشر تم دمج بعض ملامحها فى الموسيقى الدينية، وكلمة oratorio مشتقة من كلمة oratory التى تعنى فى السياق الكنسى "المصلّى"، أى أن الكلمة الأولى تعنى الموسيقى التى يتم عزفها أو أدائها فى ذلك الجزء من الكنيسة الذى يقام فيه القداس أو الصلاة، وتتميز الأوراتوريو عن الأوبرا فى استخدامها لراو يقوم بوصف الأحداث ومواقعها وفى تأكيدها على موسيقى الغناء الجماعى وليست الأصوات الفردية أو السمولو. (المترجم)

باعتبارها موضوعها الأساسي، نجد أن الشعر الغنائي مكرس كلية للعواطف" (٢٤٨ - ٢٤٩) - ستجد صدى لهذه المحاولة في الطبعة التي حققها توماس تويننج Thomas Twining عام ١٧٨٩ من كتاب فن الشعر لأرسطو. ويمكننا أن نجد تطويراً أكثر تمثيلاً في كتاب جون براون بعنوان أطروحة في صعود الشعر والموسيقى ووحدتهما وقوتها *A Dissertation on the Rise, Union, and Power...of Poetry and Music* (١٧٦٣) الذي يفترض "وحدة [أصيلة] بين الأغنية والرقص والشعر"، ويعدّ القصائد الغنائية - مثل القصائد الغنائية الطويلة Odes والتراتيم - أول أشكال ظهرت حيث إنها "في طورها البسيط ما هي إلا نوع من صيحات الإعجاب للطروب". إن أثر كتاب روسو "مقالة حول أصل اللغات" *Essai sur l'origine des langues* (١٧٤٩) واضح في أطروحة براون، وانتقل من خلاله هذا التأثير إلى كتاب آخرين مثل بليزر وآدم فرجسون Adam Ferguson، إلا أن أكثر المدافعين الإنجليز جاذبية عن الأولوية الغنائية المستشرق والعلامة وعالم اللغة والمترجم سير ولیم جونز؛ ففي مقالة عن الفنون التي يطلق عليها بوجه عام اسم المحاكاة *Essay on the Arts Commonly Called Imitative* الملحقة بمجلد من ترجمات واقتباسات للقصائد الهندية والعربية والفارسية نشر عام ١٧٧٢ يرفض جونز نظريات المحاكاة في الشعر رفضاً باتاً، ويؤكد أن "الشعر لم يكن في الأصل سوى تعبير قوى متدفق بالحياة عن العواطف البشرية"، ويزعم أن الشعر الغنائي هو الشكل الشعري الأصيل والنموذج الأصلي لكل أنواع الشعر (انظر أبرامز، المرأة والمصباح). وصار جونز شخصية مؤثرة في المتحمسين للشعر الغنائي فيما بعد؛ لقد أوصى شيلي بائع الكتب الذي يتعامل معه بإحضار عمل جونز على وجه السرعة عام ١٨١١.

يجدر بنا هنا أن نذكر جانباً آخر للارتباط بين الشعر والموسيقى باعتباره مدعماً للتحرك نحو التسليم بالأولوية النوعية الغنائية؛ فالحدة العاطفية للنوع الديني شكّلت حلقة الوصل بين الموسيقى والشعر في تقليد تراتيم البروتستانت المنشقين عن المذهب البروتستانتي الغالب Nonconformist وتراتيم الحياة الميثودية Methodist في القرن الثامن عشر، كما أن تراتيم إسحق واتس Isaac Watts في بداية القرن كان لها تأثير كبير فيما بعد على القصائد الغنائية التي كتبتها أنا ليتيشيا باربولد Anna Laetitia Barbauld ووليم بليك William Blake، وساعدت مجموعات جون وسلي John Wesley من التراتيم بداية من

عام ١٧٣٧ فصاعداً على جعل الغناء الشائع للشعر تجربة مألوفة للعديد من الأشخاص ما كانوا لولا ذلك سيقروون كثيراً من الشعر الغنائى هذا إن كانوا سيقروون أيّا منه على الإطلاق.

ليست إلا خطوة قصيرة بين نزعة التأكيد الفطرى على الشعر الغنائى عند روسو وبراون وجونز وفيوضات هيردر وأصحاب حركة العاصفة والقصف، وقبل أن نخطو هذه الخطوة ينبغى علينا أن نتدبر ظاهرتين حدثتا فى منتصف القرن وكان لهما أثر قوى على التفكير فى النوع الشعرى: ألا وهما إحياء الحكاية الشعبية الغنائية Ballad ، والاستثارة التى دارت حول أوسيان Ossian. ويعلن كتاب توماس بيرسى Thomas Percy مآثورات من الشعر الإنجليزى القديم *Reliques of Ancient English Poetry* (١٧٦٥) التزامه بالمعنى الموسيقى والأدائى للشعر الغنائى فى المقالة التمهيدية "مقالة عن الشعر والمنشدين الجوالين القدامى فى إنجلترا"، وفى لوحة محفورة صورت الشاعر الجوال وهو يعزف على الهارب، إلا أن بيرسى أعلن فى التمهيد عن طريقة مجموعته فى التوسط بين الشعراء الجوالين القدامى والشعراء المحدثين. "لكى نعوض فجاجة القصائد المهجورة، ختمنا كل مجلد بمحاولات حديثة قليلة على منوال الكتابة نفسه ، ولكى نخرج من ملل القصائد السردية الطويلة، أدرجنا فيها من آنٍ آخر مقطوعات أنيقة قصيرة من النوع الغنائى" (الطبعة الرابعة، ١٧٩٤، المجلد الأول). ويعد توسط بيرسى بين "القوة البهية الوعرة" لآثاره والأذواق "الأنيقة" لـ "عصر مذهب مثل العصر الحالى" محاولات مميزة لمنتصف القرن الثامن عشر لإعادة توجيه الأولويات النوعية نحو الشعر الغنائى فى الوقت نفسه مع استيعاب النوق المذهب لجمهور قراء الطبقة الوسطى المتوسع. كما أن تمهيد بيرسى يوضح تكييف الحدة الغنائية على الاهتمامات السردية الطويلة الذى كان مهماً فى إحياء الحكاية الشعبية الغنائية. وترتبط توسطاته النقدية بين المجالات اللغوية الشعرية المختلفة بل والمتناقضة على وجه الاحتمال بالإجراءات التى فحصها باريل وجيست فى الشعر الزراعى والتعليمى، وتعكس بلا شك

تغيرات اجتماعية واقتصادية مماثلة^(٢). يمكننا أن نعتبر هجوم جوزيف رتسون Joseph Ritson على بيرسى عام ١٧٨٣ على أنه مقاومة عالم شاذ وجمهورى لاستغلال بيرسى لهذا الرواج فى تعتيق النزعة الغنائية من وجهة الذوق. ومع ذلك أثر كتاب بيرسى مآثرات من الشعر الإنجليزى القديم تأثيراً كبيراً فى الأعمال اللاحقة لتشارترتون Chatterton وبيرنز Burns وتيكل Tickell وسكوت Scott فى بريطانيا وأعمال جوتيه وشيلر وجوتفريت أوجست بيرجر Gottfried August Bürger وكتاب الرومانسية اللاحقين فى ألمانيا.

تداخل ذلك الإبداع العظيم الآخر للخيال فطرى النزعة فى القرن الثامن عشر - أى التزييفات الأوسيانية Ossian forgeries (١٧٦٠-١٧٦٣) لجيمس مكفرسون James Macpherson - مع إحياء الحكاية الشعبية الغنائية فى تأثيره وفى المواقف المتكلفة من النوع الشعرى، وتم نفسه فى الأساس من خلال إحياء الإيمان بالبعد الملحمى لأغنية الشعراء الجوالين القديمة. ويلفت مكفرسون نفسه الانتباه لـ "قواعد كتابة الملحمة" (تمهيد فينجال Fingal) ويبين فى الهوامش أوجه التشابهات البلاغية بين ملحمة وملاحم هوميروس وفرجيل وملتون، ويتجاوز هيو بلير ذلك فى كتابه أطروحة نقدية حول قصائد أوسيان *Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (١٧٦٣، طبعة مزيده ١٧٦٥): "حتى إذا فحصناها وفقاً لقواعد أرسطو، سنجد أن بها كل المقومات الضرورية للملحمة الأصلية الملتزمة بالقواعد". هذا التوليف بين الاتساق والالتزام النوعى والجموح والسمو الرومانسى توليف مألوف بالطبع، ويمثل الصورة الأوسيانية لتلك التناقضات التى تم اجتيازها، والتى لاحظناها فى الاستجابات النقدية لأنواع أخرى من الشعر فى القرن الثامن عشر. وكان الدعم الثقافى من جانب النقد لاختلاقات مكفرسون كبيراً: فشجع بلير وهنرى هوم، ولورد كيمز Henry Home, Lord Kames مشروع مكفرسون تشجيعاً قوياً منذ

(٢) انظر "On the use of Contradictim" وبخاصة الصفحات من ١٣٢ - ١٣٥، من ١٢٩ - ١٤٣

البداية، وتم الاحتفاء به في البداية باعتباره إعادة اكتشاف أصيلة للملحمة الغيلية^(*) Gaelic القديمة على يد شخصيات بارزة في عصر التنوير الإسكتلندي أمثال ديفيد هيوم David Hume وآدم سميث Adam Smith.

عندما نتناول أثر النصوص الأوسيانية في التفكير اللاحق حول النوع الشعري، ينبغي علينا ألا نسلم بأن ماكفرسون كان يكتب نثرًا في الأساس، فماكفرسون نفسه لم يسلم بذلك، حيث يقول في التمهيد إن "نتيجه كانت أن ينشر شعرًا"، إلا أنه قرر أن "التأغم الذي يمكن أن تستمد هذه القصائد من القافية... لا يمكن أن يعوض البساطة والطاقة اللتين يمكن أن تخسرهما" (أوسيان *Ossian*، ١٨٠٩) وتستحق الآثار الضمنية لمنطق ماكفرسون هنا على شعر القرن الثامن عشر أن نأخذها مأخذ الجد. فإدراج روجر لوندال Roger Lonsdale لفقرة نثرية من كتاب شذرات من الشعر القديم تم جمعها في مرتفعات في إسكتلندا *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland* (١٧٦٠) في كتاب أكسفورد الجديد لشعر القرن الثامن عشر *The New Oxford Book of Eighteenth-Century Verse* يوحى بأنه تم قبول نثر ماكفرسون ضمن الشعر الإنجليزي بدرجة غير مألوفة تمامًا (تمثل الترجمات النثرية لـ بيوولف Beowulf وسير جاوين والفارس الأخضر *Sir Gawain and the Green Knight* ظاهرة مشابهة، إلا أنها متميزة). وآثار ذلك على كتابة الشعر في القرن الثامن عشر مثيرة للغاية كما أوضح ماكسيميليان نوفاك Maximillian Novak؛ إذ فتح نثر ماكفرسون الشعري "إمكانية الشعر الذي يقوم على مبادئ مختلفة عن الوزن الإنجليزي المعتاد" (الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر). وبزغت إمكانات عروضية مماثلة من الوعي الجديد ببنيات الشعر العبري التوراتي الذي شجعه لووث Lowth في كتابه محاضرات، واستكشفه كرسنوفر سمارت Christopher Smart بالمعنى في هتاف للحمل *Jubilate Agno*. وقرب نهاية القرن

(*) الغيلية ما يرتبط بالغيليين أو ثقافتهم أو لغتهم والغيليون هم السلتيون/الكلتيون الناطقون بالغيلية في أيرلندا وإسكتلندا وأيل أوف مان، والغيلية فرع من اللغات الكلتية تشمل الغيلية الأيرلندية والإسكتلندية ومانكس. (المترجم)

ستتداخل المؤثرات العبرية والأوسيانية في نظم "كتب النبوءة" لبليك. ومع ذلك لم تتغلغل هذه التطورات الشكلية في نقد القرن الثامن عشر، بالرغم من الرواج الملحوظ لأوسيان في فرنسا (ظهرت ترجمة بيير لوتورنور Pierre Letourneur عام ١٧٧٧) وألمانيا (ظهرت ترجمة ميشيل دنيس Michael Denis في ١٧٦٨ - ١٧٦٩) وإيطاليا (ظهر الاقتباس المؤثر الذي تم نظمه شعراً مرسلًا على يد ملخيور سيزاروتي Melchiorre Cesarotti عام ١٧٦٣).

عندما ننتقل إلى هيردر نجد عنده دافعًا للتغاضي عن تميزات وأعراف النوع الشعري يختلف تمامًا عن التوفيق بين المواقف الكلاسيكية الجديدة والمواقف المناقضة لها المميزة للنقد الإنجليزي، وبدرجة أقل للنقد الفرنسي والإيطالي. من المؤكد أنه يمكننا أن نجد إدراكًا جذريًا للمكانة العرفية غير الجوهرية للنوع في ستينيات وسبعينيات القرن الثامن عشر. فإذا أقر ناقد محافظ تمامًا مثل لورد كيمز بأن "التأليفات الأدبية تمتاز ببعضها البعض مثل الألوان بالضبط" (عناصر النقد)، فلا نجد غرابة في أن كاتبًا متشككًا فلسفيًا مثل كوندياك يقول بأنه "مع الاحتفاظ بأسماء الملحمة والتراجيديا والكوميديا، إلا أن الأفكار المرتبطة بها ليست هي نفسها على الإطلاق: فكل شعب يحدد أساليب وسمات مختلفة لكل نوع مختلف من أنواع الشعر" (فن الكتابة *L'Art d'écrire* ١٧٧٥، الأعمال الفلسفية *Oeuvres philosophiques*، المجلد الأول ص ٦١٠). يعلن لوى سباستيان مرسيه Louis-Sébastien Mercier ذلك البيان الشهير من منظور مختلف تمامًا، وهو منظور المسرح البرجوازي العاطفي: "اسقطي، اسقطي، أيتها الأسوار التي تفصل بين الأنواع" (في المسرح أو مقالة جديدة حول الفن المسرحي *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*، ١٧٧٣). ولكن يعد غض النظر عن التمييزات النوعية التقليدية، عند هيردر، نتيجة مترتبة على تأكيد إيجابي وتواصل على مثل أعلى للشعر بوصفه طبيعيًا وعفويًا وعاطفيًا. "الملحمة والدراما والشعر الغنائي الشيء نفسه تقريبًا بالنسبة له"، كما يلاحظ ويليك Wellek (النقد الحديث، المجلد الأول ص ٢٠٠)، والاختلافات المهمة اختلافات محددة

تاريخيًا ممثلة في الثقافة واللغة القومية، وليست اختلافات عامة على نحو مزعوم ممثلة في الترتيب والتمثيل الشكليين^(٣).

يعد هيردر بالطبع مؤثرًا مبكرًا مهمًا على جوته وشيلر، وتتضح الدينامية العدائية لذلك التأثير بوجه خاص في مواقفه المتميزة إزاء النوع، ففي حين أن النوع قضية ثانوية في الأساس، إن لم تكن هامشية، في نقد هيردر، نجد أنه قضية مهمة للغاية في نقد جوته طوال حياته. تحتفي مقالة هيردر الرائدة عن "الأنواع والفن عند الألمان" *Von Deutscher Art und Kunst* (١٧٧٣) - وهي بيان جماعة العاصفة والقصف - بأوسيان والغناء الشعبي والشعر الشعبي دون أدنى انشغال بالتمييزات النوعية، وتم هذا الاحتفاء بطرائق كان لها تأثير عميق على كتابة جوته في سبعينيات القرن الثامن عشر. ولكن شعر جوته نفسه في تلك الفترة يظهر حساسية باللياقة الغنائية والسردية والملحمية التي تميزه حتى في ذلك العمر المبكر عن هيردر. وتتنظر تأملات جوته حول النوع في مقالته المتأخرة نسبيًا *الأشكال الطبيعية للشعر* *Naturformen der Dichtkunst* (وهي جزء من "ملاحظات ومقالات" الملحقة بكتابه الغربي الديوان الشرقي *West-Östlicher Divan* ١٨١٩) للوراء إلى القضايا التي طرحها هيردر وأصدقائه في سبعينيات القرن الثامن عشر نظرة ثاقبة. فيقول جوته إنه "لا توجد إلا ثلاثة أشكال - طبيعية من الشعر": "السردى على نحو واضح، والمنفعل على نحو متحمس، والتمثيلي على نحو شخصي. الملحمة والشعر الغنائي والمسرح. يمكن لهذه الأساليب الشعرية أن تعمل مع بعضها بعضًا أو على انفراد" (الأعمال الكاملة، المجلد الثالث). وما زالت نقطة البداية عند جوته عضوية النزعة بعمق ("الأشكال الطبيعية")، إلا أنه يعتمد في تطوير حجته على تمييزه الدقيق بين التشكلات النوعية المحددة تاريخيًا، ويعتمد في النهاية على مخطط "يمكن [فيه] عرض الأشكال الاعتبارية الخارجية، وهذه الأصول الضرورية الداخلية في نظام شامل" (الأعمال الكاملة، المجلد الثالث ص ٤٨٢). ويلاحظ ويليك أن النوع هو "الشغل الشاغل" له في مراسلاته مع شيلر طوال تسعينيات القرن الثامن عشر (النقد الحديث، المجلد الأول). يحاول جوته في خطاب له بتاريخ

(٣) انظر Victor Lange, *The Classical Age of German Literature*

٢٣ ديسمبر ١٧٩٧ أن يشرح "كيف أننا - نحن المحدثين - نميل كثيرًا إلى مزج الألوان": "كل شيء يسعى جاهدًا نحو المسرح، نحو تمثيل التلقائية الكاملة" (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون ص ٤٧٢). ويقرن مثل هذا الإدراك عند جوته بمقاومة التحلل النوعي الكلي، من خلال إصراره على التمييز الشكلي والتمثيلي.

يرفض شيلر، على نحو أكثر حسماً من جوته، أن يقبل تغاضي هيردر عن الاختلافات في النوع الشعري. ففي كتابه في الشعر البسيط والعاطفي *Über naive und sentimentalische Dichtung* (١٧٩٥ - ١٧٩٦)، لا يسعى إلى القضاء على الفئات "الكلاسيكية الجديدة" القديمة، بل إلى إدراجها في تصنيف جديد يقوم على طرائق الإدراك "Empfindungsarten". فالتمييز الأساسي بين "البسيط" naive (القديم والعفوي في الأساس) و"العاطفي" sentimental (الحديث والتأملي في الأساس) يؤدي إلى إعادة التفكير في نوع الشعر Gattung. وما دام الشعر قادرًا على الاحتفاظ بعلاقة "بسيطة" بالطبيعة البريئة، على حد قول شيلر، فهو متحرر من قيود اللياقة النوعية، وما دام أيضًا يشتغل في إطار الأساليب "الحديثة" "العاطفية" للتوسط التأملي في الفجوة بين المثالي والواقعي، فإنه تقيد قوانين لا تقل "قداسة" رغم تولدها من "الفساد" الثقافي والصنعة.

في النهاية يعلن شيلر وجود ثلاثة "أنواع من الشعر العاطفي": "الهجاء" و"الرثاء" و"الأنشودة الرعوية" Idyll، وهي تناظر ثلاث طرائق لإدراك العلاقة بين الواقع والمثال (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون ص ٤٧٢). ويمكن الجمع بين هذه الطرائق، وهي مجتمعة بجلاء في نصين باللغة الإنجليزية: الفردوس المفقود والفصول Seasons. لا تظهر "الأنشودة الرعوية" إلا بالتدرج في مخطط شيلر؛ فهي في البداية نوع فرعي من "الرثاء"، إلا أنها تصبح في نهاية مقالته أسمى أنواع الشعر "العاطفي"، وهو النوع الذي يعيد فيه الشاعر الحديث اكتشاف البراءة "البسيطة" المفقودة وإنشاءها. ولا يقول شيلر الكثير نظريًا عن الشعر الغنائي، بالرغم من ممارسته له: يستشهد ويليك بخطاب أرسله شيلر عام ١٧٨٩ إلى كرسنتيان جوتفريت كورنر Christian Gottfried Körner يصف فيه الشعر الغنائي بأنه "أنفه [الأشكال الشعرية] وأعقمها" (الأعمال الكاملة، المجلد الخامس والعشرون). أما "مفهوم هذه

الأنشودة الشعرية" فهو "مفهوم صراع لا يتم حله كلية في الفرد فحسب، بل وفي المجتمع أيضاً، وهو صراع التوحد الحر للرجبة مع القانون، صراع الطبيعة التي تنيرها أعلى مكانة أخلاقية، باختصار، ما هو إلا المثل الأعلى للجمال عند تطبيقه على الحياة الفعلية" (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون). لدينا هنا، إذا استخدمنا مصطلحات شيلر الكانطية، انعكاس منظر لـ "استخدامات التناقض"، التي تبين باريل وجيست انتشارها الواسع في الكتابة الإنجليزية في منتصف القرن الثامن عشر وأواخره .

كانت جهود جوته وشيلر لإعادة تأسيس نظرية التراتب النوعي باعتبارها استجابة مضادة للتطرفات البدائية والغنائية والتاريخية عند هيردر وجماعة العاصفة والقصف جهوداً أساسية لموضعيهما في بؤرة الكلاسيكية الألمانية. لا نجد معالجات نقدية للنوع الأدبي في الأدب الإنجليزي في أواخر القرن الثامن عشر - حتى معالجات وردزويرث وكولردج - ذات مركزية وسلطة مماثلة، ولكن في ممارسة الشعر الإنجليزي، كانت الضغوط النوعية الطارئة للمركز والجاذبة للمركز ضغوطاً شديدة. فمن جهة، كما قال دونالد ويفي Donald Davie، صار شعراء كثيرون يؤمنون بأنه "ليس هناك موضوعات خارج مجال الشعر" (الأوغسطيون المتأخرون Late Augustans). ويستشهد بقصيدة ولیم فالكونر William Falconer "حطام السفينة" Shipwreck (١٧٦٢) وقصيدة إرازموس داروين Erasmus Darwin "غراميات النباتات" The Loves of the Plants (١٧٨٩) كمثالين وضعت المادة غير التقليدية الواردة بهما لياقة شعر القرن الثامن عشر تحت ضغط حاد. ووسع تأثير العلم - خاصة علم البصريات وعلم الأرصاد الجوية والكيمياء - على الشعر مجال لغة القرن الثامن عشر وصوره المجازية، كما تبين مارجوري هوب نكولسون Marjorie Hope Nicolson بنجاح كبير في كتابها نيوتن يطالب بحقه في ربة الشعر Newton Demands the Muse. وبداية من منتصف القرن، أدى الإعجاب الشديد بما هو جدير بالتصوير Picturesque إلى ما أطلق عليه مارتن برايس Martin Price "دمقرطة الموضوع" democratization of subject matter (قصر الحكمة Palace of Wisdom). وقال يوفدال برايس Uvedale

Price عام ١٧٩٤ إن مصطلح "الجدير بالتصوير" يتم تطبيقه على كل شيء، وكل نوع من المناظر تم تمثيله أو يمكن تمثيله بنجاح في فن التصوير دون استثناء" (مقالة في الجدير بالتصوير بالمقارنة بالسامي والجميل *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful*، ١٧٩٤). وكان لمثل هذا المنظور الجمالي الذي تم نقله إلى الشعر آثار ضمنية هائلة على النوع الأدبي.

كانت هناك أهداف عديدة مناظرة لهذه الميول نحو تحليل النوع - تواصل تحقيقها، ولو كان ذلك من خلال التحقير الفكاهي burlesque أو المحاكاة التهكمية [المعارضة الأدبية] Parody، وذلك عن طريق التمسك بالأنواع التقليدية. فبالرغم من أنه تم تصوير كرسنوفر سمارت Christopher Smart على أنه متصوف شاذ تتحرك كتابته خارج الأشكال المقبولة، فإنه كان أيضاً، كما يذكرنا كلود روسون Claude Rawson، "مترجماً ومحاكياً لهوراس، ومعجباً ببوب... ومؤلفاً لقصائد زراعية وقصائد ملحمية ساخرة mock-epic poems، وقصائد غنائية على غرار برايور Prior وجاي Gay وجرای وجولدميث" (من الفوضى انبثق النظام *Order From Confusion Sprung*). وكان لدى شعراء الطبقة الوسطى والفلاحين أمثال ستيفن دك Stephen Duck وماري كولير Mary Collier وآن بيرسلي Ann Yearsley أسبابهم الوجيهة للنظر إلى الأشكال النوعية التقليدية باعتبارها مصادر لإضفاء الشرعية الثقافية، أو القمع الثقافي أو كليهما^(٤). وفي الشعر الفرنسي، صار أندريه شنييه André Chénier رمزاً للتوقد العاطفي للخيال المثالي المناصر للثورة، إلا أنه في شعره - الذي نشر معظمه بعد إعدامه في ٢٥ يوليو ١٧٩٠، حيث تم إعدامه قبل يومين من سقوط روبسبير Robespierre - يظهر ولاءً لحوماً لأشكال الشعر الكلاسيكي: القصيدة الرعوية الحوارية eclogue والأنشودة الرعوية، والقصيدة الغنائية الطويلة والمرائي (انظر

(٤) Raymond Williams, *The Country and the City* (London, 1973) and Donna Landry "The resignation of Mary Collier"

من ٨٧ : ٩٥ ، ومن ١٢٧ : ١٤١ ، ومن ص ٩٠ : ١٢٠

ويليك، النقد الحديث، المجلد الأول). وفي قصيدته "الإبداع" *L'Invention* يشرح أسبابه للحفاظ على الاختلاف النوعي واللياقة:

لكن الإبداع لا يعنى، فى تهتك فظ،
جرح الحقيقة أو المعنى الحسن أو العقل،
فلا يعنى أن تجمع دون تصميم ودون عقل
أعضاء غير متوافقة فى تمثال ضخم هائل

أملت الطبيعة عشرين نوعاً
يفصلها خيط دقيق وضعه الإغريق
لا يجرؤ نوع على غزو حدود الآخر،
هارباً من حدوده المخصصة له^(٥)

عندما ننظر للوراء من مقطوعة كهذه إلى تصريحات بوب فى مقالة فى النقد أن "الطبيعة وضعت حدوداً مناسبة لكل الأشياء" (١، ١، البيت رقم ٥٢) و"كيف أن اليونان العارفة سطرت قواعد المفيده" (١، ١، البيت رقم ٩٢)، نكون على الأقل صورة تقريبية للطريقة التى صمدت بها الاعتقادات الكلاسيكية الجديدة حول النوع أمام كل القوى التى تتحدى بالاستغناء عنها أو طمسها.

لغة الشعر

أدت الضغوط التاريخية والاجتماعية المتغيرة التى عفت فهم النوع الشعرى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر إلى زعزعة المزاعم الكلاسيكية الجديدة حول لغة الشعر. فأتساع جمهور القراء، ونشاط الحياة التجارية داخلياً وخارجياً، وتدفق منظورات علمية جديدة وخطاب عملى جديد على "الأدب"، وتدعيم الممارسة الدينية المنشقة وتطويرها ؛ كل هذه التغيرات وغيرها فى الثقافة الأوروبية الغربية أثرت تأثيرات متعددة فى النقاش النقدى لنوع

أو أنواع اللغة الملائمة للشعر. وتم إجراء هذا النقاش إلى حد كبير بالنسبة لازدهار الفائق للفلسفات الشكلية للغة وداخل هذه الفلسفات. وبداية من الجدل الكبير بين لوك Locke ولايبنتس Leibniz في تسعينيات القرن السابع عشر والتأملات البعيدة الأثر لفيكو Vico في كتابه العلم الجديد *Scienza Nuova* (١٧٢٥ - ١٧٤٤) ومرورًا بالمداخلات المهمة لكوندياك وروسو وهيردر في منتصف القرن الثامن عشر وحتى التوسعات الجزرية لهورن توك Horne Tooke ودستيت دي تراسي Destutt de Tracy خلال فترة الثورة الفرنسية، جعلت فلسفة القرن الثامن عشر اللغة موضوعًا برز بروزًا أشد مما كان عليه سابقًا. ووجه هذا الانشغال الفلسفي تناول النقد الأكثر نفعية ومحدودية اللغة الشعر توجيهاً مهماً.

عندما نشق طريقنا للوراء بداية من تمهيد Preface وردزويرث [للمواويل الغنائية] حتى منتصف القرن، وبالنظر إلى تعريف جونسون لمصطلح "اللغة" في قاموسه (١٧٥٥)، وهو العمل الأول من نوعه الذي يقدم مدخلاً لـ "الكلمة المفهوم" concept-word الجزرية عنده، كما يوضح تيلوطسون^(٦) ويقدم جونسون معنى واسعاً على نحو وجيز "الأسلوب، اللغة، التعبير"، ويستشهد بكلام درايدن عن فرجيل: "يبدو في كل جزء من لغته أو تعبيره نوع من النقاء النبيل والجرىء" (مقالات، الجزء الثاني). وفكرة درايدن عن "نقاء" اللغة ترتبط بإعادة التقييم المهمة التي قام بها دونالد ديفي للغة الشعر الإنجليزي في القرن الثامن عشر، نقاء اللغة في الشعر الإنجليزي *Purity of Diction in English Verse* (١٩٥٥). وفيما يتعلق بفهم جونسون لمصطلح "اللغة"، يمكننا أن نبدي ملاحظتين: أولاً، إنه يتبع درايدن، ويقرن "اللغة" بـ "التعبير"، مما يؤسس تبايناً مع المعتقدات الرومانسية أقل وضوحاً مما يتم زعمه في العادة، إلا أنه من ناحية أخرى ينتقد درايدن فيما بعد (في حياة الشعراء) على استخدام مصطلحات فنية وعامية متخصصة، الأمر الذي يفصح عن معيار عام جدير بالاعتماد، كما يؤكد ويمسات: "إنها قاعدة عامة في الشعر أن تتغمس كل المصطلحات المستخدمة في تعبيرات عامة؛ لأن الشعر يتحدث لغة عالمية" (حياة الشعراء، المجلد الأول، انظر تاريخ مختصر).

بالطبع يحالف ويمسات الصواب عندما يقول، مقتبساً نظيره في كتاب بيفون Buffon أطروحة حول الأسلوب *Discours sur le style* (١٧٥٣)، بأن "معيّار الأسلوب الذي عرضه جونسون قريب من ميتافيزيقا العصر وعلمه". لكن المثل الأعلى للشعر الذي يتحدث "لغة عالمية" تمتاز بـ "تعبيرات عامة" - هذا المثل يواجه بالفعل مقاومة وتعقيداً في أهم تناول فلسفي للغة في القرن الثامن عشر، وهو الباب الثالث من كتاب لوك *Essay Concerning Human Understanding* عند الإنسان. ينظر العديد من القراء الذين مازالوا محملين بتشويهاً القرن التاسع عشر للوك Locke إليه في المقام الأول، على أنه يستكر "كل الاستخدامات المصطنعة والمجازية للكلمات التي ابتدعتها الخطابة" باعتبارها "لا [تهدف] إلا إلى الإحياء بأفكار خاطئة، وتحريك العواطف، وبالتالي تضليل الحكم، وبنسأ عليه فهي غش بيّن في الواقع" (مقالة في الفهم عند الإنسان، الباب الثالث). ولكن فلسفة اللغة عند لوك تؤسس في الواقع المبادئ وتعرّف المشاكل التي أصبحت تلعب دوراً مهماً في التفكير النقدي في أواخر القرن الثامن عشر حول لغة الشعر^(٧). فهو يوطد ويطور المبدأ القائل بأن الكلمات علامات اعتباطية على الأفكار، وليست علامات طبيعية على الأشياء. وبينما يقوم الذهن بصنع علامات اعتباطية لأفكاره، ومن خلال عمليات التفاعل الاجتماعي، ينظمها في لغة، تكتسب هذه العلامات بدورها وظيفة تكوينية بالنسبة للتفكير، وعندما يصل الأمر إلى "الأسماء العامة" المخصصة لتلك الأفكار الجمعية التي يطلق عليها لوك اسم "الأساليب المختلطة" *mixed modes*، يقول لوك "بالرغم... من أن الذهن هو الذي يقوم بالجمع، فإن الاسم هو الذي يربطها ببعضها بعضاً ربطاً قوياً كما لو كان عقدة" (الباب الثالث). وإذا كانت "التعبيرات العامة" التي يصر عليها جونسون تعتمد على قوة الربط للعلامات اللفظية المنشأة بطريقة اعتباطية، ولا تعتمد على المقولات العقلانية المتعالية، فإن

(٧) انظر John Yolton's study *John Locke and the Way of Ideas* (Oxford, 1956); also Yolton's *Locke and the Compass of Human Understanding* (Cambridge, 1970). Hans Aarsleff, *The Study of Language in England 1780-1860* (1967) and *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History* (1982).

زعم الشعر، أو أية ممارسة لغوية أخرى، بأنه يتحدث "لغة عالمية" تم فضحه بالطبع فضحاً قاسياً.

كانت نظرية لوك "عن الكلمات" نقطة الانطلاق لكل فلسفات اللغة في أواخر القرن الثامن عشر، بما فيها الفلسفات المعارضة لفلسفته. وكما تبين من الأفكار التي لخصناها لتونا، كانت الآثار الضمنية لنظرية لوك في لغة الشعر واسعة المدى ومزعزعة بصورة أكبر مما تعد في العادة. فمعظم التناولات لأثر لوك والتقليد التجريبي على الشعر لم تؤكد قضايا المؤسسة اللغوية والدلالة والإحالة، بل أكدت الانشغال الواجب بالتفاصيل الحسية والوصف العلمي. ومن المؤكد أن ما صار يعرف باسم "مذهب التخصص" doctrine of particularity وشعر الوصف الدقيق الذي قيمه وشجعه، في مقابل مناصرة جونسون لـ "التعبيرات العامة"، له أساس في جانب من جوانب التجريبية. ونجد هذا المذهب في ثناء جوزيف وارتون على قصيدة الفصول لطومسون Thomson و"تعدادها الدقيق والمفصل للظروف التي تم انتقاؤها بقريحة" (مقالة في عبقرية بوب وكتابات، ١٧٨٢)، وفي تحريض كيمز Kames للشاعر على أن "يتجنب المصطلحات المجردة والعامة بقدر الإمكان" (عناصر النقد، ١٧٦٢، الجزء الأول)، ونجده في إصرار هيو بلير على أن "الوصف أعظم اختبار لخيال الشاعر"؛ ذلك لأنه "يجعلنا نتخيل أننا نرى [الموصوف] أمام أعيننا" (محاضرات حول البلاغة والآداب الرفيعة، ١٧٨٣، الجزء الثاني)، وإذا استشهدنا بمثال معاصر من النقد الإيطالي، نجده في احتفاء سيزاري بكاريا Cesare Beccaria بالتفاصيل المجسدة والإحساس الناصع في كتابه بحث في الأعماق في طبيعة الأسلوب *Ricerche intorno alla natura dello stile* (١٧٧٠). ويرتبط هذا التأكيد النقدي على التفاصيل الوصفية الدقيقة descriptive particularity بوجه عام بما يقصده و. ج. بيت W. J. Bate عندما يقول إنه بحلول منتصف القرن تم بحث قضايا اللغة والاستعارة وبنية الجملة وإيقاع النثر بحثاً مسهباً للغاية مع الإشارة المتواصلة إلى التوضيحات المجسدة (من الكلاسيكي إلى الرومانسي *From Classic to Romantic*، ويستشهد بيت بعمل يشوع ستيل Joshua Steele الابتكاري عن وزن الشعر).

لكي نفهم الأهمية العملية لـ "مذهب التخصص" للغة الشعر في القرن الثامن عشر، ينبغي علينا أن نرى اشتغاله بالنسبة لمبادئ اللياقة النوعية والإشارية الضمنية لكل ما ورد في الشعر الكلاسي والتتظيم العلمي التي عبر عنها تيلوطسون وجوزفين مايلز Josephine Miles وجون أرثوس John Arthos وآخرون ممن علمونا ألا نصرف النظر عن النعت مثل "القبيلة المتزعفة" finny tribe باعتبارها حشواً أجوف. وبحلول منتصف القرن، كانت تلك المبادئ الأسلوبية في طور التغيير من قبل تيارات فكرية وتغيرات ثقافية جديدة، أو مستخدمة بشكل جديد. ويركز قدر من تحليل نكولسون Nicolson الأكثر استتارة في كتابه نيوتن يطالب بحقه في ربة الشعر على أمثلة من منتصف القرن عند أكنسايد وطومسون ويونج وياجو Jago نجد فيها التسويغ النقدي لاستخدام الشعر للعلم التجريبي الجديد مدرجا في الشعر نفسه كما ينعكس على المفردات والصياغة. ولكن إذا كان الجانب العلمي الرصدي من الفلسفة التجريبية جعل النقد يضيف قيمة على التفاصيل والدقة الوصفية، فإن جانبها الذاتي الذهنى قاد إلى اتجاهات أخرى. هناك فقرة شهيرة في كتاب أكنسايد مباحج الخيال (١٧٤٣) تتداخل فيها المعرفة حسب رأى لوك والشعرية تبعاً لأديسون في الاحتفاء بقدرة الشاعر على "أن يرى في الأشياء الميتة/ شبه لاتعبرى بنفسه،/ وبالفكر والعاطفة" (٣، ٢، الأبيات ٢٨٤ - ٢٨٦). وكما بين برايس (قصر الحكمة)، يضع أكنسايد هامشا لهذه المقطوعة يقول فيه إنها تصف "أساس كل حليات لغة الشعر تقريبا". وبالرغم من أن كلمتي "لاتعبرى" و"حليات" ليستا كلمتين وردزويرثيين، فإن أكنسايد ينظر للأمام هنا إلى الأفكار اللاحقة حول اللغة والمناظر الطبيعية والذاتية التي ستربط تمهيد وردزويرث للوراء بمبادئ لوك. فلقد منح لوك الذهن دوراً نشطاً في بناء التجربة، ويوجد الدليل المتكرر على ذلك الدور في اللغة نفسها.

استجاب نقد القرن الثامن عشر لـ "طريقة الأفكار" عند لوك وللتطورات اللاحقة في الفلسفة التجريبية بأن شغل بتمثيل التجربة الذهنية كتابة - على سبيل المثال، بقدرة اللغة في الشعر على تسجيل "تداعى الأفكار". يتناول لوك نفسه تداعى الأفكار بتشكك كبير ويشير إليه بأنه "نوع [لاعقلانى] من الجنون" (مقالة في الفهم عند الإنسان). ولكن من خلال فلسفة هيوم وهارتلى Hartley في إنجلترا وفلسفة كوندياك في فرنسا أصبح ما نطلق عليه اليوم المذهب

الارتباطي associationism قوة لافطة للنظر في النقاش النقدي للغة الشعر. واستجاب جوزيف بريستلي Joseph Priestley وإيرازموس داروين لأفكار هارتلي، كما استجاب لها بنجاح نقدي أكبر ألكسندر جيرارد Alexander Gerard وأرشيبولد أليسون Archibald Alison وأبراهام تكرر، Abraham Tucker. وذهب تكرر إلى أنه "لا شيء جميل في حد ذاته"، وأن الجمال يتوقف على العادات والنشاط الارتباطي للأذهان الفردية (تتبع نور الطبيعة *Light of Nature Pursued*، ١٧٦٨ - ١٧٧٨). ومن الآثار الضمنية لهذا الموقف على الشعر الاهتمام الجديد باللغة متداخلة الحواس، وذلك بالتمثيل اللفظي لنوع من التجارب الحسية بلغة تجربة حسية أخرى. ويرجع الاهتمام الفلسفي والعلمي بتداخل الحواس Synaesthesia إلى نيوتن ولوك مباشرة. ولكن خلال القرن الثامن عشر أصبح يقيم جماليًا على أنه إمكانية خاصة بلغة الشعر وعلاقته بالشعور. فيقول أليسون في كتابه مقال عن الذوق *Essay on Taste* (١٧٩٠) إن "الرقيق أو القوى، الوديع أو الجريء، المبتهج أو المكتئب" مصطلحات يتم تطبيقها في كل اللغات على الألوان.. وتظهر ارتباطها بصفات معينة للذهن". واكتشف النقد التجريبي، في الأرضية المشتركة المزعومة للعواطف البشرية، دربه الخاص عبر التفاصيل الدقيقة الحسية مرورًا للوراء حتى فكرة جونسون عن "اللغة العالمية".

إلا أن هناك تطورات معارضة نشأت داخل خط التفكير النقدي الذي نجم عن التجريبية عند لوك، ويميز كوندياك في كتابه *فن الكتابة De L'Art d'écrire* (١٧٧٥) تمييزًا دقيقًا بين "تداعي الأفكار" الذي يراه مجالاً خاصاً لكلام الشعر عن العاطفة، و"ارتباط الأفكار" الذي يفهمه بأنه مميز للنثر والخطاب العقلاني. ويتم التعبير عن تداعي الأفكار في الشعر، وفقاً لكوندياك، من خلال ملامح مميزة لكل لغة وثقافة قومية، ولا يتجاوز الفروق اللغوية كما يزعم أليسون. ويضرب تعبير كوندياك عما صار يعرف باسم مبدأ النسبية اللغوية بجنوره في حجة لوك أن الكلمات علامات على الأفكار على نحو "اعتباطي" وليس من خلال أي ارتباط طبيعي.. لأنه في هذه الحالة لن تكون هناك إلا لغة واحدة عند كل البشر" (مقالة في الفهم عند الإنسان). في الواقع، يعد هذا المبدأ الذي يقرن بوجه عام بالتأكيد على الطابع

اللغوى المحلى الذى يُعتقد أنه يميز الشعر والنقد الرومانسى تطويراً للفكر التجريبي فى القرن الثامن عشر، بالرغم من أنه يتم تدعيمه عند هيردر وغيره من الكتاب فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر تدعيماً قوياً من خلال التصورات الصوفية للأصول الثقافية البدائية.

كان تأثير النظرية التجريبية على الأفكار النقدية حول لغة الشعر لأواخر القرن الثامن عشر تأثيراً خصباً ومركباً، وفى العادة يتناقض، مع محاولة لإضفاء الطابع العالمى على اللغة ذات الطبيعة العامة التى نادى بها جونسون والعقلانيون الكلاسيون الجدد. تدبر هنا ذلك الملمح البارز، وبالتالي محل النزاع، من ملامح أسلوب الشعر فى منتصف القرن، ألا وهو التشخيص. ولتقييم التشخيص تاريخ متواصل قوى فى نقد القرن الثامن عشر، بداية من زعم أديسون أنه "يخلق عوالم جديدة خاصة به ويظهر لنا أشخاصاً لا يمكن العثور عليهم فى الوجود"، "وبه شئ يشبه الخلق" (مجلة *itolic*، العددان ٤١٩، ٤٢١)، مروراً بتأكيد جوزيف وارثون أن "التشخيص، بسمو ولياقة، يمكن أن يعد بحق أعظم جهود القدرة الإبداعية للخيال المتدفق بالحياة" (مجلة *المغامر Adventurer*، العدد ٥٧)، إلى إدراك أنا ليتيشيا باربولد Anna Laetitia Barbauld أن الشعر من خلال التشخيص "تعمره كائنات من خلقه الخاص"^(٨). ينظر إيرامز إلى التشخيص باعتباره أهم علامة على الإيمان النامى بالخيال الإبداعى خلال القرن الثامن عشر، ويفسر نقد وردزويرث وكولردج لبعض طرائق التشخيص بأنه دليل على أهميته الكبيرة لاهتماماتهما (المرأة والمصباح). ومنذ عهد قريب، فحص كليفورد سيسكن Clifford Siskin التشخيص باعتباره "ملمحاً نموذجياً" من ملامح شعر القرن الثامن عشر، و"التحول [الرومانسى] عن التشخيص" باعتباره مفتاحاً لفهم تحول كبير فى "اشتغال [الأدبى] للقوة الاجتماعية"^(٩). إن علاقات الخاص بالعام والجزء

(٨) Chester Chapin, *Personification in Eighteenth-Century English Poetry* (New York, 1955).

(٩) *Historicity of the Romantic Discourse*.

بالكل محل خطر في كل أشكال التشخيص. يتقادی وردزويرث بطريقة جدلية "تشخيص الأفكار المجردة" في الحكايات الغنائية الشعبية؛ لأن ذلك صار بالنسبة له "تقنية آلية من تقنيات الأسلوب"، أي طريقة زائفة ومبتذلة لمحاولة تحقيق ما يطلق عليه ويمسات "العام المجسد" *The Concrete Universal* (الأعمال النثرية، المجلد الأول، تاريخ مختصر) بلغة شعرية. ولكن كما أظهر ديفي وكما أدرك كتاب القرن الثامن عشر أنفسهم، يمكن للتشخيص أن يولد أشكالاً مدهشة من أشكال الحياة الاستعارية للقراء المتنبهين لإمكاناته الأسلوبية المميزة - أي تحول القوة المجازية من الاسم إلى الفعل على سبيل المثال في قصيدة "لندن" لجونسون:

إلى أن يقفز الفقر الذي يجيء اليوم مخادعاً بطيئاً
ليمسك بك مثل عدو نصب له الفقر كميناً

ومحل الخلاف هنا القوة التجزئية للبلاغة المجازية التي تشتغل داخل شعرية "التعبيرات العامة" والأهداف التعميمية.

علينا أن نتدبر هنا ما آل إليه مذهب الجزئية والوصف التفصيلي في نظريات السامي الأدبي. فبخلاف إضفاء القيمة على التفاصيل الوصفية الدقيقة الواضح في نقد جوزيف وارتون وكيمز Kames وبلير، يزعم إدموند بيرك Edmund Burke أن "الغموض" *Obscurity* أعظم مصدر للقوة في الشعر وأميزها: "إن أكثر وصف لفظي حيوية ونشاطاً يمكنني أن أقدمه - يثير فكرة غامضة وغير كاملة عن... الأشياء، ولكن عندئذ سيكون في مقدوري أن أثير عاطفة أقوى من خلال الوصف مما يمكنني أن أفعله من خلال أحسن لوحة" (بحث فلسفي في أصل أفكارنا عن السامي والجميل *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*، ١٧٥٧، تحقيق بولتون). يرى بيرك أن جون ملتون أفضل مثال للشاعر الذي تشتعل لغته من خلال الغموض السامي، ويتبعه في ذلك توماس وارتون الذي يقول عن فقرة في ليسيداس *Lycidas* إن الشاعر

"بتعبيرات غامضة ومبهجة يترك ما يكمله أو يفسره خيال القارئ"^(١٠)، كما يتبعه، لأسباب مختلفة نوعاً، لسينج الذي يمتدح الخيال اللابصري لملتون ويرجعه لعمائه (لاوكون، الملحق الثاني). يتناقض تحليل بيرك للغة الشعر، من منظور ما، تناقضاً بيناً مع مبدأ لوك القائل بأن الكلمات لا تكون ذات معنى إلا باعتبارها علامات على الأفكار. يتبع بيرك نقد بيركلي Berkeley للوك في كتابه أطروحة خاصة بمبادئ المعرفة البشرية *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*، ويذهب إلى أنه في الشعر تؤثر الكلمات فينا لكونها "مجرد أصوات، إلا أنها أصوات، نظراً لكونها تستخدم في مناسبات معينة.... تولد في الذهن، في أي وقت يتم ذكرها فيما بعد، آثاراً مماثلة لآثار تلك المناسبات.... فالصوت بدون أية فكرة ملحق به يواصل عمله بالطريقة نفسها التي كان يعمل بها من قبل" (بحث فلسفي). يرى بيرك أن التفاصيل المحددة Particularity مسألة "مناسبة" بلاغية، وليست مسألة دقة تمثيلية. يمكن أن يساعدنا فهم ذلك على إدراك أن تأكيد بيرك على استجابة للقارئ النشطة لـ "غموض" اللغة السامية، إذا نظرنا إليه من منظور آخر، يدين في الواقع بالكثير للشق الذاتي من النظرية التجريبية.

أبصر بليك هذه الارتباطات واحتج عليها في هجومه على "الغموض" في "الحواشي" التي كتبها تعليقاً على كتاب الرسام الشهير السير يشوع رينولدز Sir Joshua Reynolds *Discourses* (١٧٩٨ - ١٨٠٨): "تقوم أطروحة بيرك عن السامي والجميل على آراء نيوتن ولوك" (الأعمال الشعرية والنثرية). أدرك بليك - في اقتناعه بأن "كل سمو يقوم على التمييز الدقيق" وأن "الغموض ليس مصدراً للسامي أو لأي شيء آخر" (الأعمال الشعرية والنثرية) - أن التقييم الجمالي لنقص التحديد indefiniteness عند بيرك يرجعنا إلى لوك. ولكنه لم يدرك، أو لم يستطع أن يدرك، أن هذا الجانب من تأثير لوك ينبع من نظرة لوك إلى الذهن باعتباره نشطاً وتكوينياً، وليس آلية سلبية.

يتجلى التأثير المتباعد، والمتناقض أحياناً، لنظرية لوك على الأفكار النقدية الخاصة بلغة الشعر تجلياً لافتاً عند ديدرو Diderot الذي طور، مثل كوندياك، نظرية في اللغة

باعتبارها نظاماً للعلامات تطور من الحسى والطبيعى مجسداً إلى الاعتبارى والعرضى. فمن جهة يرى ديرو أن الشاعر يعيد اللغة المتحضرة إلى حالتها "الطبيعية" المتمثلة فى الفورية الحسية المتجزئة. يقول ديرو فى نقطة محيرة من كتابه خطاب عن الصم والبكم *Lettre sur les Sourds et muets* (١٧٥١) بأن الشعر لا يقدم لنا "مجرد سلسلة من العبارات القوية التى تعبر عن الفكرة بقوة وامتيار، بل يقدم لنا نسيجاً من الرموز الهيروغليفية غير المفهومة يتكدس أحدها فوق الآخر الذى يصوره، وبهذا المعنى يمكننى أن أقول إن كل الشعر تصويرى" (الأعمال الكاملة، المجلد الأول)^(١١). يمكن أن تدين هذه النظرة للغة باعتبارها رموزاً هيروغليفية بشىء للاهتمام الأوسع فى القرن الثامن عشر بالرموز الهيروغليفية، وخاصة لوصف وليم واربيرتون William Warburton المبتكر أن الرموز الهيروغليفية المصرية القديمة - كانت فى الأصل علامات طبيعية - صارت تستخدم كعلامات اعتبارية. ومع ذلك كان هدف ديرو المباشر يتمثل فى الإعلاء من شأن الصوت والوزن والصفات المادية الأخرى للغة الشعر. ونجد صدقاً لاحقاً لأفكاره عن مثل هذه الأمور فى القرن الثامن عشر فى نقد أنطوان دى ريفارول Antoine de Rivarol المضاد للثورة، الذى ورد أنه قال عام ١٧٩٥: "ما الشاعر إلا متوحش بارع ومفعم بالحياة... لا ينطق كل من المتوحش والشاعر... إلا برموز هيروغليفية"^(١٢). ومن الجدير بالذكر أن ريفارول نشر عام ١٧٨٤ مقالة حصلت على جائزة بعنوان أطروحة حول عالمية اللغة الفرنسية *Discours sur l'universalité de la langue française* احتفى فيها بوضوح اللغة الفرنسية بالمقارنة باللغة الإنجليزية. وبالرغم من أن ديرو كان ذا توجهات سياسة مختلفة تماماً، فإنه قال أيضاً بأن التركيب النحوى Syntax النثرى الفرنسى يتوافق بصورة أكثر من اللغات الأخرى

(١١) أهم نص لفهم القرن الثامن عشر للرموز الهيروغليفية القديمة بالنسبة لفلسفة اللغة كتاب وليم واربيرتون William Warburton التفويض الإلهى لموسى *The Divine Legation of Moses* (١٧٣٧ - ١٧٣٨)،

انظر Maurice Pope, *The Story of the Archaeological Decipherment* (New York, 1975).

(١٢) Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, II.

مع النظام "الطبيعى" للفكر. ولكنه عندما وصل إلى الشعر، تبع بيرك فى احتفائه العاطفى بالغموض: "أى وضوح من أى نوع يفسد الإلهام. الشعراء يتحدثون دومًا عن الأبدية واللانهائية والشساعة والزمان والمكان والقداسة... كن معتمًا!" (الأعمال الكاملة، المجلد التاسع). تتنافس المواقف العقلانية والحسية والذهنية إزاء لغة الشعر على الغلبة فى نقد ويدرو، كما تتنافس فى القدر الأكبر من النقد الذى يشغل الباب الثالث من مقالة لوك كنقطة انطلاق نظرية.

إن الظلال فطرية النزعة Primitivist inflections لما قاله كوندياك ويدر وريفارول عن المنطوق الشعرى ظلال مميزة للتفكير النقدي فى هذه الفترة، وينبغى علينا أن ننظر إليها فى إطار السياق الفلسفى الأوسع؛ ففلسفات اللغة فى القرن الثامن عشر تقدم نفسها على الدوام مركزة على السلالة، أى أنها تفسيرات لأصل اللغة البشرية وتطورها، وتفاوت هذه التفسيرات؛ فهى إما تخمينية واعية بذاتها أو حرفية ساذجة تفاوتًا كبيرًا. فلوك وكوندياك ويدر وروسو نفسه يشعرون بأنهم يختلفون خرافات فلسفية عندما يفترضون أن البشر تلفظوا لأول مرة بـ "صياحات طبيعية" تتم عن الرغبة أو الخوف ثم طوروا بالتدريج استخدام العلامات المصطنعة. ومن ناحية أخرى، يبدو أن توماس بلاكول Thomas Blackwell فى كتابه بحث فى حياة هوميروس وكتابه *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (١٧٣٥) قبل - كحقيقة تاريخية - الرؤية المتمثلة فى أن أصل اللغة يكمن فى "بعض الأصوات العرضية الفجة التى أصدرتها تلك الجماعة من البشر العارية المندفعين مذعورين بالصدفة"، وأنهم "فى البداية أصدروا هذه الأصوات بنبرة أعلى بكثير مما ننطق كلماتنا اليوم، وربما يرجع ذلك إلى أنهم وقعوا عليها فى نوبة عاطفة أو خوف أو دهشة أو ألم". كان لكتاب بلاكول تأثير كبير ومضمون يؤكد أن اللغة كانت فى الأصل "ملينة بالمجاز، مجاز من أجراً وأجسر وأطبع نوع". إن النزعة الفطرية Primitivism عند بلاكول مشروطة: فمثل هذا المجاز فى الحالة "المكسورة، غير المعتدلة، الصاخبة" للكلام الفطرى ليس فى حد ذاته "قوة وتعبيرًا" على حد قوله، بل هى "عيب حقيقى". ولكن عندما يصير "المجتمع البسيط"، "متقدمًا نوعًا ما... سبلى الإعجاب والدهشة"، الأمر الذى يسمح للغة بأن

تصير "شعرية" بصورة أكثر كمالاً. ثم ينتقل بلاكول إلى أن يعقد تبايناً بين القوة العاطفية للغة فى الأطوار الأولى من تطورها، وذلك "التهديب" Polishing الذى "يقلل اللغة، فهو يجعل العديد من الكلمات مهجورة... ولا يتيح [للشاعر] إلا مجموعة وحيدة من العبارات، ويحرمه من العديد من العبارات الدالة والتعبيرات الجميلة القوية". ونصل إلى الفترة ١٧٤٠ - ١٨٠٠ محملين بالعديد من المصطلحات المخصصة للموقف الذى سيبلغ ذروته تاريخياً فى مقدمة لديوان حكايات شعبية غنائية وفى جدل ورنزويرث/ كولردج حول لغة الشعر الناجم عن ذلك.

تتصل حالة فيكو - الذى ظهر كتابه مبادئ العلم الجديد فى طبعته الثالثة عام ١٧٤٤ - اتصالاً جديلاً بخط التفكير النقدي الذى نعرضه هنا. صحيح أن فيكو يظهر بكثافة فى نقاش إيرامز لـ "اللغة الفطرية والشعر الفطري". اهتم فيكو بالأساطير التوراتية اهتماماً أكبر من اهتمام بلاكول، ويزعم أنه بعد الطوفان عمرت الأرض سلالة من العمالقة لم يكن إدراكهم للواقع "عقلانياً ومجرداً مثل إدراك المتعلمين اليوم، بل كانوا يشعرون ويتخيلون.. وكان أولئك البشر الأوائل... تجسيداً للحس الحاد والخيال القوى". وعندهم "كانت الميتافيزيقا شعرهم"، وانبعثت "حكمة الشعر" من مثل هذا الفكر الحسى والخيالى واللامنطقى انبعاثاً مباشراً (الترجمة الإنجليزية التى قام بها برجن وفيش Bergin and Fisch، الأعمال الكاملة). و"هكذا صار علمنا تاريخاً للأفكار والعادات وأفعال البشرية فى آن"، كما يقول فيكو، وتشكل "الحكمة الشعرية" أساسه (الأعمال الكاملة). من المفهوم أن مشروع فيكو مثير وتقدمى فى اقتناعه بأن عمليات الفكر الأولية خيالية ولفظية فى الوقت نفسه، وبأن مفتاح فهم تاريخ الحضارات يكمن فى دراسة أشكال اللغة. صحيح أن العديد من أفكار فيكو - كما يذهب هانز آرسليف Hans Aarsleff - أقل أصالة مما يزعم أنصاره المحدثون؛ فجزء كبير من حجته التأملية تم الإحياء به بالفعل عند بيكون ولايبنتس Leibinz ولوك. وكان ويليك قد أثبت أن أفكار فيكو حول دور المجاز فى اللغة والشعر الفطري هى فى الأساس الأفكار نفسها الموجودة عن بلاكول وواربرتون وبلير وغيرهم من الكتّاب، فى منتصف القرن، كما أثبت

عدم وجود دليل ظاهر على تأثير فيكو في الفلسفة والنقد حتى القرن التاسع عشر^(١٢). ومع ذلك يظل تطوير فيكو للأفكار فطرية النزعة الراسخة على نطاق واسع وتحويلها إلى تاريخ وعلم تأملين للثقافة البشرية إسهامًا قويًا منفردًا في فكر القرن الثامن عشر حول الخطاب الشعري.

في إنجلترا، كما ذكرنا سابقًا، كان كتاب لووث في الشعر العبري المقدس *De Sacra poesi Hebraeorum* - (نشر باللاتينية عام ١٧٥٣) وبالإنجليزية بعنوان *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* عام ١٧٨٧ - أكثر إفصاح عن النزعة الفطرية العاطفية تأثيرًا. وبالرغم من أن قدرًا كبيرًا من حجة لووث كان بلاكول قد سبقه إليه، فإنه كان أول من "يقوم بتقسيم قاطع بين العقلاني والعاطفي في اللغة" على حد قول ستيفن لاند Stephen Land (علامات على القضايا *Signs to Propositions*). عندما يقول لووث بالسمو العاطفي للشعر العبري في التوراة، يقرن فكرة القوة العاطفية القديمة في اللغة بالحجة المقدسة التي لم يكن في مقدور هوميروس وبندار أن يضاهيها. وتمييزه بين النثر باعتباره لغة العقل والشعر باعتباره لغة العاطفة يتقاسم الكثير مع كوندياك وديدرو، ويتطلع بالطبع إلى الجدل الذي سيدور حول هذه القضية بين وردزويرث وكولدرج. وكانت أفكار لووث ذات تأثير كبير على النقاد والمنظرين الإسكتلنديين أمثال فرجيسون Ferguson وبلير Duff ومونبودو Monboddو وعلى التطوير المتوسع للنزعة الفطرية الغنائية في كتاب براون أطروحة حول صعود الشعر والموسيقى ووحدتهما وقوتهما (١٧٦٣) حيث يبرز بوجه خاص تداخل الأفكار فطرية النزعة حول لغة الشعر والتراتب النوعي.

(١٢) انظر Wellek, "The Supposed Influence of Vico on England and Scotland in the Eighteenth Century", *Giambattista Vico: an International Symposium*, ed. Giorgio Tagliacozzo and Hayden V. White (Baltimore, 1969), and the various references to Vico in Aarsleff's *From Locke to Saussure*, and also Stuart Hampshire, "Vico and Language", *The New York Review of Books* (13 February 1969) and Aarsleff, "Vico and Berlin", *The London Review of Books* (5 – 18 November 1981).

في إطار المجال الأوسع للنظرية الفطرية، من المؤكد أن التنويع التوراتية واللاهوتية المتمثلة بصورة بارزة للغاية عند لووث تجد مكاناً لها في الجدل الديني في القرن الثامن عشر. وتعد مجادلات مثل الجدل الذي دار حول "موهبة الألسن" gift of tongues عام ١٧٦٣ (انظر منك Monk، السامي *The Sublime*) محدودة الأهمية بالنسبة لتاريخ النقد، إلا أنها تتصل فيما بعد اتصالاً دالاً بالممارسة الأسلوبية للشعراء أمثال سمارت وبلوك الذين كانوا يكتبون انطلاقاً من يقين بأن لغتهم ذات علاقة عاطفية خاصة بكلمة الله. فقصيدة سمارت نشيد إلى داود *A Song to David* (١٧٦٣) تجسد احتفاءها بشاعر المزامير بطرائق تتسق اتساقاً كاملاً مع حجج لووث وواربيرتون وهيرد إن لم تكن متأثرة بها تأثراً مباشراً، وتجمع قصيدته هتاف للحمل *Jubilate Agno* (التي كتبت ما بين ١٧٥٩ و ١٧٦٦) بين البنية الترنيمية الاستجابية Antiphonal Structure للشعر العبري وما يصفه روسون Rowson بأنه بساطة حرفية في اللغة والصور في محاولة، ألمعية على نحو غير مألوف وواعية، لبعث الحياة من جديد في لغة الشعر الكشفية^(١٤) Visionary.

في ألمانيا، كان هيردر أكثر من كتبوا عن لغة الشعر تأثيراً؛ فلقد كتب كتابه الفائز بجائزة مقالة عن أصل اللغة عام ١٧٧٠ استجابة لموضوع طرحته أكاديمية برلين. واستقصى آرسليف السياق الفكري لمقالة هيردر استقصاء ثرياً مفصلاً؛ حيث يؤكد آرسليف أهمية كتاب كوندياك مقالة حول أصل المعارف البشرية *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (١٧٤٦) لا بالنسبة لهيردر فحسب، بل بالنسبة للجدل المطول في أكاديمية برلين حول قضية أصل اللغة. ونحن نعرف أن هيردر تأثر أيضاً ببلاكلول ولووث، ويعترف هيردر نفسه بأثر محاضرات لووث عليه في كتابه عن روح الشعر العبري *Von Geist der Ebräischen Poesie* (١٧٨٢). كان المتصوف المتدين يوهان جورج هامان Johann Georg Hamann معلماً مباشراً لهيردر في شبابه في بعض النواحي، وكان هامان قد نشر كتابه مجاهدات فقيه لغوي *Kreuzzüge des Philologen* عام ١٧٦٢، وتشمل تصريحات هامان البليغة سلسلة من القواعد اللغوية التي تبدو مألوفة بشكل

Rawson, *Order From Confusion Sprung*. (١٥)

لافت لكل من قرأ كولردج والمناصرين الآخرين للفكر الرومانسى Romantic Logos: العالم الطبيعى نفسه لغة الله، وهو نوع من النص المقدس، والشعر محاكاة قل أو كثر إلهامها لهذه اللغة ويعبر عن ذاته من خلال الصور ("كل معارفنا حسية، تصويرية"، (الأعمال الكاملة، المجلد الأول)، والشعر مماثل للغة والدين والأسطورة البشرية. ومن الوجهة الثقافية، يبجل هامان العبريين القدماء على وجه الخصوص والشرق بوجه عام باعتبارهم مستودعات - بالإضافة إلى هوميروس وشكسبير - لامتزاج الشعر باللغة نفسها وبالإلهام الدينى.

يتمثل ما أخذه هيردر على وجه الخصوص عن هامان وطوره عبر اتجاهات متميزة فى الفكرة التى مؤداها أن لغة الشعر تعيد تمثيل الخلق الإلهى للعالم الذى يتم فهمه على أنه الكلمة Logos، على أنه فعل قولى تعبيرى. أما ما يخرج فيه على هامان خروجاً حاداً للغاية فيتمثل فى موقفه إزاء بقاء الحيوية الإبداعية الأصيلة المفترضة للغة فى اللغات القومية الحديثة، وخاصة فى الشعر الشعبى. وكان هامان قد أشار إلى لووث، كما يلاحظ ويليك، ولكنه لم يشر إلى بيرسى أو أوسيان (النقد الحديث). ولكن بالنسبة لهيردر، كان إحياء الشعر الشعبى البريطانى القديم على يد بيرسى وماكفرسون يمثل له تجسيداً للموقف الفلسفى الذى ذهب إليه فى مقالة عن أصل اللغات، كما أن القدرة البشرية الكامنة على الفكر التأملى جعلت إبداع اللغة لا ضرورة اجتماعية فحسب، بل وضرورة ميتافيزيقية أيضاً. وطور هيردر فى كتاباته المتأخرة رؤيته لتوحد اللغة البدائية بالشعر وفقاً ليقينه بأن التاريخ اللاحق لأية لغة - كما ينعكس فى الشعر المكتوب بهذه اللغة أوضح انعكاس - يكشف الهوية الروحية العميقة - أى الروح الشعبى Volksgeist - لتقافة قومية معينة. إن العديد من بؤر الاهتمام المميزة لفقه اللغة التاريخى فى القرن التاسع عشر تجد لها بالفعل انعكاساً عند هيردر. وبالرغم من أن مفهوم النسبية التاريخية فى دراسة اللغة تأسس بالفعل على يد كوندياك، كما يبين آرسليف، فإن التطويع العضوى والروحانى لذلك المفهوم عند هيردر لعب مثل هذا الدور المؤثر فى القرن التالى.

فى نظرية لغة الشعر كما هو الحال فى العديد من الظواهر الثقافية الأخرى التى كانت فى أواخر القرن الثامن عشر، تركت التطويرات البريطانية بصمتها على الكتابة فى باقى دول

أوروبا، ثم عادت هذه التطويرات مرة أخرى إلى بريطانيا حاملة معها تطويرات ميتافيزيقية جديدة. فبعض الأفكار الأساسية عن اللغة في مقامة وردزويرث - فكرة الشعر باعتباره قائماً على "اللغة الفعلية للبشر" الذين يعيشون في جو "الحياة المتواضعة أو الريفية" وبالتالي باعتباره حرّاً في تعبيره عن "التدفق التلقائي للشعور القوي" (وردزويرث، الأعمال النثرية، المجلد الأول) - كان هيردر وسولتزر Sulzer قد سبقاه إليها، حيث أكد سولتزر على أن "أفكار [الشاعر] ومشاعره تتدفق بشكل لا يقاوم في الكلام" (نظرية عامة *Allgemeine Theorie*، المجلد الأول). كما أن وردزويرث لم يكن وحيداً في جهده لأن يستمد جدول أعمال جديدًا للغة الشعرية من الاتجاهات الفطرية والعاطفية المميزة للجانب الأكبر من النظرية النقدية في منتصف القرن الثامن عشر وأواخره. ظهرت مجموعة من المقالات في مجلة منتلى مجازين *Monthly Magazine* عام ١٧٩٦ موقعة باسم "المستعلم" وكتبها وليم إنفيلد William Enfield، وتستشهد هذه المقالات بكتاب هيو بلير محاضرات عن البلاغة والآداب الرفيعة والعديد من المنظرين الفرنسيين (وليس الألمان) في الزعم بأن أصل الشعر يتمثل في "الحالة البسيطة للطبيعة" عندما كانت اللغة "جريئة وتصويرية" على نحو متأصل وكانت في العادة "تنساب في نغم جامح لا يقيد قيد". ويعارض إنفيلد لوث وهردر واستبق وردزويرث في إصراره على أن "التعبير الطبيعي والملائم عن أي تصور أو شعور من خلال الوزن أو القافية لهو تعبيره الطبيعي والملائم نثرًا". وهو يستهجن التفضيل "الحديث" لـ "الزخارف المبهجة الزائفة للفن على البساطة الأصلية للطبيعة"، ثم ينتقل ليستبدل بالتمييز التقليدي بين الشعر والنثر تمييزاً بين "لغة الخيال والعاطفة والإحساس" من جهة و"لغة العقل" من ناحية أخرى^(١٥).

ترتبط الميول الفطرية العديدة إزاء لغة الشعر ارتباطاً مركباً بصعود القومية الأدبية والإمبريالية في القرن الثامن عشر، فالحماس للتلقائية العاطفية المزعومة والقوة التصويرية للغة في حالتها البعيدة زمنياً والبسيطة ثقافياً كان يصاحبه في العادة حس قومي قوي، إلا أن هذه القومية تتباين تبايناً واضحاً مع القومية الكلاسيكية الجديدة عند فولتير ثم فيما بعد عند

ريفارول باحتفائها المنبعث من بواعث مختلفة بالوضوح "الجوهري" واللياقة الاصطلاحية للغة الفرنسية الحديثة. وفى الوقت نفسه، لابد من تمييز المغازى القومية فى تفسيرات سمو الشعراء الجوالين القدامى كما عند لووث وماكفرسون عما نجده فى ثناء وردزويرث وإنفيلد على المصطلح الشائع الإنجليزى المعاصر. وعلينا أن نحارب مجموعة من التناقضات على كل الجبهات. إن الصعوبة الكامنة فى اقتران "اللغة الفعلية المباشرة" عند وردزويرث بالكلام الريفى الذى لم يستخدمه هو أو قراؤه فعلاً - أى اضطراره لأن يُسلم بأن الشاعر ينبغى عليه أن "ينقى" هذا الكلام "مما يبدو أنه عيوبه الفعلية، أى من كل الأسباب الدائمة والعقلانية للنفور أو الاشمئزاز" (الأعمال النثرية، المجلد الأول) - لها نظائر دفيئة، وإن كانت مستترة، فى التصريحات النقدية السابقة التى زعم وردزويرث أنه ازدرى بعضها. وعام ١٧٤٢، قال جراى Gray إن "لغة العصر ليست لغة الشعر مطلقاً"^(١٦)، وهو تأكيد يبدو لأول وهلة متسقاً تماماً مع الدور السلبي الذى خصصه له وردزويرث فى التمهيد. ولكن تأكيد وردزويرث غامض، فكل شيء يتوقف على المقصود بـ "لغة العصر". وما دام وردزويرث قد فهم "لغة العصر" على أنها طريقة الكلام الحضريّة الفاسدة التى كانت تفسد التعبير الشعري، فيمكنه أن يتفق مع عبارة جراى، إلا أن مشروعه المتمثل فى منح الشعر الإنجليزى سلامة لغوية جديدة من خلال الرجوع إلى جذوره القروية الأصلية يختلف اختلافاً جذرياً عن محاولة جراى لتنمية حيوية الشعراء الجوالين القدامى مع تكييفها على تذوق القرن الثامن عشر للبراعة المهذبة.

إن المثل الأعلى لوليم كاوبر William Cowper الذى يتم الاستشهاد به كثيراً وذكره فى رسالة إلى صاحب الغبطة ولیم أنون William Unwin بتاريخ ١٧ يناير ١٧٨٢ أقرب للمثل الأعلى عند وردزويرث فى معظم النواحي، إلا أنه فى الوقت نفسه يتقاسم العمومية الخادعة لملاحظة جراى: "أن تجعل الشعر يتحدث بلغة النثر دون أن يكون نثرياً، أن تنظم الكلمات نظاماً تبدو فيه أنها تخرج من فم متحدث مرتجل بشكل طبيعى، ومع ذلك بدون ابتذال، وبصورة متناغمة وأنيقة وبدون أن تبدو أنك تستبدل مقطعاً لصالح القافية، إن ذلك لمهمة من أشق المهام التى يمكن أن تلقى على عاتق الشاعر" (الرسائل والأعمال النثرية،

To West, 8 April 1742, *Correspondence of Thomas Gray*, I. (١٦)

المجلد الثاني). من هو ذلك "المتحدث المرتجل" الذي يتكلم عنه كاوبر، والذي ينتج حديثه "بشكل طبيعي" نثرًا ينبغي على الشعر أن يضاهيه في كل شيء ماعدا النظم؟ ما هو بفلاح كمبرلاند ذي الطابع المثالي عند وريزويرث وما هو بالشاعر المتجول البريطاني القديم ذي الخيال الفطري، بل هو فرد حساس أخلاقياً ومتعلم جيداً من أفراد الطبقة الوسطى صارت هويته أساسية على نحو شفاف للغاية لمؤسسة الأدب الإنجليزي لدرجة أنها ليست في حاجة لأن نحددها. ولا يقدم لنا كاوبر سوى صورة متواضعة من قول جونسون المأثور ذي الحجة الوجيهة بأن "الشعر لابد أن يتحدث لغة عالمية". ومع ذلك فتحويل المثل الأعلى لما تعبر عنه اللغة "بشكل طبيعي" من الأوزان الموسيقية إلى النثر يتجنب التحديد الإشكالي الذي يفرضه المبدأ اللوكي المتطور القائل بأن الكلمات تدل "بشكل اعتباطي" على الأفكار من خلال عمليات التبادل التاريخي والثقافي.

العبقرية والأصالة والتعاطف

في الوقت الذي شرع فيه صمويل جونسون يكتب حياة الشعراء الإنجليز *Lives of the English Poets* عام ١٧٧٩، كانت "العبقرية" *Genius* قد أصبحت موضوعاً بارزاً في النقد في أواخر القرن الثامن عشر. وأشار كتاب وليمز شارب *Williams Sharpe* أطروحة حول العبقرية *A Dissertation upon Genius* (١٧٥٥) إلى بداية اهتمام إنجليزي، وإسكتلندي على وجه الخصوص، نظري تطور بسرعة ليصير انشغالا عام ١٧٥٩ بنشر كتاب إدوارد يونج تخمينات حول الإنشاء الأصلي *Conjectures on Original Composition* وكتاب ألكندر جيرارد *Alexander Gerard* مقالة عن الذوق *Essay on Taste* وبلياقة مقنصدة ومع ذلك مؤثرة للغاية، كتاب آدم سميث *Adam Smith* نظرية المشاعر الأخلاقية *Theory of Moral Sentiments*. وكان شعراء منتصف القرن أنفسهم قد جعلوا "العبقرية" ملمحاً متكرراً من ملامح رغبتهم في إحياء المصادر القديمة لحيوية منشدي الشعر الجوالين قصيدة عن الطبيعة الشعرية *Ode on the Poetical Character* لكونلز، وتقدم الشعر *The Progress of Poetry* ومنشد الشعر *The Bard* لجراي

والشاعر المتجول، أو مسار العبقرية The Minstrel; or, The Progress of Genius لباتى Beattie ربما تكون هذه القصائد أكثر الأمثلة ألفة.

إذا كان جونسون ارتضى الافتتان الجديد بالعبقرية والأصالة، كما يزعم ويمسات^(١٧)، فإنه ارتضى ذلك رغم أن طبعه قاومه كثيرًا. ففي كتابه حياة كاوى *Life of Cowley* على سبيل المثال، موقفه متحفظ ومرتاب ويدل على عدم ارتياح جونسون للموضوعة النقدية وهو يقارب السبعين من العمر (تحقيق هيل Hill، المجلد الأول). يعد جونسون مواكبا لما يحدث نظريًا في بعض النواحي، وكون قضية العبقرية "محددة بطريقة عرضية"، كما قال، كان نقطة خلاف كبرى. ولكن عندما حدد جونسون في كتابه حياة بوب "كل السمات التي تشكل العبقرية بنسب متوافقة ببراعة مع بعضها بعضًا"، عرض أفكارا جارية في النقاش المعاصر من جوانب بالية للغاية في نظر العديد من قرائه. فهو يجد في شعر بوب "سلاسل جديدة للأحداث" و"طاقات عاطفة" و"تمثيلا أقوى من الواقع" وتعدداً بديعاً، إلا أن هذا الإدراك للقدرة الشعرية الفائقة يعادله، بل ويفوقه، اللجوء إلى التعديل والتطويع والزخرفة والأناقة (تحقيق هيل، المجلد الثالث). ولكن بالرغم من أن هذه الصفات تسرى على بوب تماماً، فإنها لم تكن علامات العبقرية التي كان يونج وجيرارد والكتاب الآخرون عن الموضوع يحثون القراء على تتبعها للوراء في الزمن حتى هوميروس، ولفترة أقرب، حتى شكسبير^(١٨).

بعد أن بدأنا بكتاب جونسون حياة الشعراء الإنجليز، يمكننا أن نتناول ما كان الكتاب الألمان في سبعينيات القرن الثامن عشر يطورونه ليعيد فترة العاصفة والقصف Geniezeit [تعنى حرفياً عصر العبقرية] ونموذج العبقرية Genielehre من موقع هيمنة متجذر تاريخياً ومبتعد نقدياً عن الخط الأساسى للغزارة النظرية. وتظهر جوانب أخرى لموقع الهيمنة هذا الملائم لإنتاج الشعر وتلقيه عندما ننظر للوراء من كتاب حياة الشعراء الإنجليز إلى تناول جونسون السابق لـ "العبقرية" في قاموسه، فهو يقدم لها خمسة تعريفات متميزة،

(١٧) Short History and note citing Rambler 121, "On the evils of imitating".

(١٨) Genius and Monologue.

إلا أن أيًا منها (كما يلاحظ قاموس أكسفورد الإنجليزى OED) لا يطابق المعنى الحديث المتمثل فى الملكة الذهنية الأصيلة الرفيعة الذى صار غالبًا فى إنجلترا - ثم فى فرنسا وألمانيا - بين خمسينيات وسبعينيات القرن الثامن عشر. وبالرغم من أن أول تعريف قدمه جونسون - "القوة الحامية أو الحاكمة للبشر أو الأماكن أو الأشياء" - تعريف مهجور من بعض النواحي، إلا أنه اكتسب فى الواقع فرصة جديدة للحياة من خلال كمونه فى المعنى الجديد والرفيع لـ "العبقرية" الذى لم يظهر فى قاموس جونسون. يشرح كانط ما أطلق عليه كن فريدن Ken Frieden "استبطان العبقرية" Introjection of genius فى كتابه نقد الحكم *Critique of Judgment* (١٧٩٠): "إذا كان مؤلف ما يدين بمنتج ما لعبقريته، فهو نفسه لا يعرف كيف واثته أفكار هذا المنتج، كما أنه ليس فى إمكانه أن يبدع هذه المنتجات على هواه... (فى الواقع، قد يكون ذلك هو السبب فى أن كلمة العبقرية Genius مشتقة من الكلمة [اللاتينية] *genius* [التي تعنى] الروح الحارسة أو المرشدة التي تمنح لكل شخص ساعة مولده، والتي ترجع تلك الأفكار الأصيلة إلى إلهامها)" (القسم رقم ٤٦، ترجمة بلوهار Pluhar الإنجليزية، طبعة الأكاديمية *Akademie*، المجلد الخامس). ومن هذه الزاوية ليس وصف يونج الشهير للعبقرية بأنها "ذلك الإله الذى بالداخل" مجرد زعم مبالغ لشخص إنجليزى غريب الأطوار، بل إقرارًا بالقدرة الذهنية غير القابلة للتفسير فى لب جماليات التصوير المتأخرة. وتكثر الاعترافات الأقل رسمية بتداخل "العبقرية" الجديدة مع القديمة فى النقد فى أواخر القرن الثامن عشر - كما فى ثناء أنا باربولد على أكنسايد باعتباره كاتبًا "مزودًا بالعبقرية بطبعه" ومشعبًا بـ "عبقرية المكان" الذى تعلم فيه (جامعة إدنبره) فى أن^(١٩). ظل هذا النوع من التدرج من التكيف الواعى للروح الحارسة للمكان *genius loci* فى الأساطير على الإشارة النفسية والجمالية إلى العبقرية الطبيعية شائعًا فى نهاية القرن.

^(١٩) "Critical Essay", prefixed to Akenside's *The Pleasures of Imagination* (1794).

تعقد باربولد تباينا بين العبقرية "الحرّة المرحّة السامية" عند أكنسايد والعبقرية "القوطية". لإدوارد يونج التي "كانت تتعشها غشاوة من الظلمات الكثيفة للكلفينية" (*) Calvinism، وكان يدين لنظامها بقدر من أكثر جمالياته لفتا للنظر رغم كل ذلك". وبالرغم من أن إشارة باربولد المباشرة تشير إلى قصيدة يونج أفكار ليلية (١٧٤٢ - ١٧٤٥) فإن موازنة النزعة الذهنية التنويرية الإسكتلندية Scottish Enlightenment Intellectualism عند أكنسايد بالحساسية الفردية على نحو قائم عند يونج تسرى بالمثل على كتاب تخمينات، وهو من أكثر النصوص النقدية خروجًا Unaccommodating في القرن الثامن عشر. لا بد أن جونسون كان يدافع عن نفسه أمام هذا الجانب من مقالة يونج التي اتخذت شكل الرسالة إذا كان استجاب - كما يذكر بوزويل Boswell - لسماعه خبر قراءة يونج لكتابه تخمينات في منزل صمويل ريتشاردسون Samuel Richardson (الذي يخاطبه يونج بهذه التخمينات رسميًا) بأن قال إنه "مندهش من أن يونج يعدها أشياء جديدة تلك التي اعتقد هو أنها أقوال مأثورة شائعة للغاية" (حياة جونسون). في الواقع، توجد نقاط في كتاب شافيسبري Shaftsbury الخواص Characteristicks (وفي كتابه مناجاة النفس، أو نصيحة لمؤلف، ١٧١٠) وفي بعض مقالات أديسون التي نشرها في مجلة سبكتاتر (خاصة الأعداد ٦٢، ١٥٩-١٦٠، ٤١٤، ٤١٩) استبقت بعض نقاط التأكيد الأساسية عند يونج، كما توجد بصورة أكثر عمومية في التراث اللونجيني [نسبة إلى لونغينوس] للإلهام الشعري السامي الذي تم نقله للقرن الثامن عشر من خلال بوالو وبوب. ولكن دعاوى يونج لصالح الأصالة المتجذرة في الحدة الذاتية الطبيعية وفي الإغفال المتعمد للسوابق والنماذج الأدبية كانت البداية لتطور تراث قديم.

(*) الكلفينية مذهب في المسيحية ينسب إلى جون كلفن John Calvin الذي يقول بأن الله سلطته مطلقة ويقدر ما يشاء وبالتالي لا توجد حرية إرادة لدى الإنسان، وبالتالي يختار الله صفوة أو فئة مختارة من البشر يدخلهم الجنة ويقدر النار على الآخرين، كما يدعو هذا المذهب إلى نكران الذات والدعوة إلى الكد والاجتهاد والمثابرة وعدم التبذير وما إلى ذلك مما أدى إلى الإطاحة بالإقطاع وصعود الرأسمالية، ونستنتج من ذلك أن الكلفينية كانت مضادة لاستمتاع الإنسان بملذات الدنيا، حيث كانت تركز على الجانب المتشفي الذي لا يعرف إلا العمل الجاد والبعد عن كل مظاهر الترف. (المترجم)

بعيداً عن مناشادات يونج المبالغة للإقرار بالعبقرية الفردية و"تبجيلها"، أحدث كتابه تخمينات تأثيراً أكثر تحديداً في الشعر في أواخر القرن الثامن عشر. أولاً، هناك نسقان للتصوير - ينضفران أحياناً - للعبقرية باعتبارها ملكة سحرية وباعتبارها نموّاً نباتيّاً. يقول يونج في فقرة تحتوى على تضمينات جندرية متناقضة بشكل لافت. إن "قلم الكاتب الأصل" مثل العصا السحرية في أرميدا *Armida* تلمس الأرض الخراب القاحلة فتحيلها ربيعاً ناضراً، ثم قال: "يمكن أن يقال إن الأصل ذو طبيعة نباتية، فهو يعلو بشكل تلقائي من جذر العبقرية الحيوى، وهو ينمو ولا يُصنع". ثانياً، هناك تعليقات يونج الصريحة على الشعر. واحتفاؤه بهوميروس وبندار وشكسبير وملتون أقل جانبية من فهمه الأكثر عمومية للغة والأسلوب. وتأكيده السابق على أن "هناك شيئاً في الشعر يتجاوز العقل النثرى، ففيه أسرار لا يمكن تفسيرها، بل يكفى الإعجاب بها" لا يؤدي إلى أى شيء في سياقه المباشر في كتابه تخمينات. ولكن عندما يركز يونج بشكل أكثر حدة على مسألة القافية فيما بعد في كتابه تخمينات ويقول بأن درايدن وبوب "لم يكونا صديقين حميمين لتلك الزخارف الرصينة التي تطلبتها طبيعة أعمالها" يتردد صدى التباين بين "الشعر" و"العقل النثرى": "أقول إنه ينبغي طرد القافية إذن؟ أتمنى لو أن طبيعة لغتنا تستطيع تحمل طردها التام، إلا أن شعرنا الأقل مكانة مازال في حاجة إلى السماح بها، إنها ترفع ذلك الشعر، ولكنها تخفض الشعر العظيم". وبالطبع يعد يونج هنا صدى لأصل من أصوله البطولية، ألا وهو عبارة ملتون في بداية الفردوس المفقود عن القافية في "عدم كونها ملحقاً ضرورياً أو حلية أصيلة للقصيدة أو الشعر الجيد.. بل هي من ابتداع عصر بربرى لتعويض مادة رديئة ووزن مكسور". ويوجد هنا شيء جدير بالملاحظة أكبر من مجرد مفارقة اقتباس يونج من ملتون من أجل الإنشاء الأصل، فالعبقرية ذات علاقة مركبة بالتقليد الرسمي، كما لابد أن يكون يونج قد أدرك ذلك عندما طرح سؤالاً عن المقصود بالحديث عن "الزخرفة الأصيلة" أو "الزخارف... التي تطلبتها طبيعة الأعمال الشعرية، دون أن يجيب عن هذا السؤال".

يوضع وصف يونج للعبقرية في الشعر في العادة موضع التعارض مع وصف جيرارد لها، ومن المؤكد أن الخاصية الفردية المضخمة لذاتها لكتاب تخمينات تبدو في الواقع بعيدة

للغاية عن الوسط الفكرى الذى أنتج مقالة عن الذوق (١٧٥٩) ومقالة عن العبقرية (١٧٧٤). كانت المقالة الأولى لجيرارد إدلاء نال جائزة أدلى به فى قضية طرحتها جمعية إدنبره المختارة لتشجيع الفنون والعلوم والصنائع والزراعة Select Society of Edinburgh for the Encouragement of Arts, Sciences, Manufactures, and Agriculture، أما المقالة الثانية فنتجت عن المناظرات التى دارت فى جمعية أبردين الفلسفية Aberdeen Philosophical Society التى بدأت رسميًا فى نوفمبر ١٧٥٨. واهتم تحليل جيرارد اهتمامًا لافتًا بعلم المعرفة التجريبية بوجه عام والارتباطية على وجه الخصوص.

ومع ذلك، تعارض المنهج التتويى المتأخر عند جيرارد فى بعض النواحي مع المشترك بينه وبين يونج. فكلاهما يجعل "الإبداع" أوليًا. يقول جيرارد فى مقالة فى العبقرية إن "العبقرية ملكة الإبداع بطريقة لائقة"، موسعًا حجته فى مقالة عن الذوق إن "أول وأغلب صفة من صفات العبقرية هى الإبداع الذى يكمن فى سعة الخيال وشموله، فى سهولة ربط الأفكار المتباعدة عن بعضها أشد الابتعاد المرتبطة ببعضها على أية حال" (الطبعة الثانية، ١٧٨٠). وفى مقالة فى العبقرية، كان التعبير عن هذه الاستجابة العاطفية بوصفها نظرية "الانجذاب الإلهى" enthusiasm، وهو "قرين شائع للغاية، وإن لم يكن لصيقًا، بالعبقرية". "عندما يقدم خيط بارع من خيوط التفكير نفسه - وإن كان بطريقة عرضية - للعبقرية الأصيلة،... يدفع الخيال بنفسه وسطه بسرعة فائقة، وبهذه السرعة يلتهب انتقاده أكثر. فسرعة حركته تضرم فيه النار، مثل عجلة مجنحة تشعلها سرعة دورانها... ومع ذلك تصير حركاته أكثر اندفاعًا إلى أن يفتتن الذهن بالموضوع، ويسمو إلى حالة النشوة. وبهذه الطريقة ترفع نار العبقرية - مثل الدفقة الإلهية - الذهن فوق ذاته، ومن خلال التأثير الطبيعى للخيال تحركه كما لو كان ملهمًا على نحو فائق للطبيعة". إن الربط هنا بين الصور الارتباطية وحتى الآلية mechanistic للنشاط الذهنى والصور المجازية القديمة للخيال ربط مميز لجيرارد، كما تميزه المفردات النقدية للالتهاب والعوى والدوران التى تفتح إمكانات مدهشة، خاصة إذا أعدنا النظر إلى ما مضى من زاوية تاريخية. فى بعض فقرات مقالة فى العبقرية، نجد أن نثر جيرارد البارع الرصين يوحى ببعض التشابهات اللافتة مع صور يونج "القوطية" للسحر

والنمو النباتي (انظر على وجه الخصوص، مقارنة عمليات العبقرية بـ "الامتصاص النباتي للرطوبة من الأرض").

كان وليم دف William Duff منافس جيرارد على الصدارة بين المنظرين الإسكتلنديين للعبقرية الأصلية، عاش دف في أبردينشر Aberdeenshire، ولا بد أنه كان واعيا بالمناقشات التي كانت تدور في جمعية أبردين الفلسفية، بالرغم من خلو سيرته من دليل على أنه كان عضواً فيها فعلاً. ويكاد يكون التأثير بين دف وجيرارد متبادلاً؛ فكتاب دف مقالة عن العبقرية الأصلية *An Essay on Original Genius* (١٧٦٧) ظهر تأكيداً متفقاً على "الإبداع" باعتباره "روحاً حيوية" للعبقرية، وعلى "الحساسية المفرطة بالألم واللذة على السواء" وعلى "الإلهام" الذي يرفع من شأنه بإرجاعه إلى جذره الاشتقاقي في الصورة التي تصوره بأنه نفخة من روح إله. إن ما يميز دف عن جيرارد ويجعله ملائماً لنقاشنا الحالي تركيزه الأكثر توأماً على الشعر. "الشعر، من دون كل الفنون السبعة، يقدم أوسع مجال لإظهار العبقرية الأصلية حقاً"، هكذا يقول في بداية القسم المخصص لهذا الموضوع، ثم يشرع في تحليل الإبداع الشعري تحت عناوين "الحوادث" و"الشخصيات" و"الصور" و"العاطفة". ويبدأ نقاش "الصور" بحجة مألوفة مؤداها أن "طرائق الكلام العادية" عاجزة عن التعبير عن عظمة أو قوة تصورات "العبقرية الشعرية الأصلية، ولكي يعوض العبقرى فقر اللغة الشائعة، يلجأ إلى الاستعارات والصور". ويهتما في النقاش الذي يلي ذلك اهتمام دف بـ "القراء العاديين" الذين يتحداهم ضيق صدر العبقرى بـ "اللغة الشائعة": "في الواقع سيكون المؤلف الأصل قادرًا دومًا على أن يبرع في استخدام هذه الحيلة، بأن يصب نار الصور ليذهل البصيرة الذهنية ويستحوذ عليها، ويتولد من ذلك أن تصير كتاباته غامضة، إن لم تكن غير مفهومة، للقراء العاديين". وبالرغم من أن دف يستشهد بالوصول إلى السمو باعتباره علامة مميزة للعبقرية الشعرية، فإن قلقه من أن يؤدي إلى الغموض التصويرى يتباين تبايناً حاداً ومتعمداً مع كتاب بيرك بحث فلسفى بتصريحه أن هناك "أوصافاً عديدة عند الشعراء والخطباء يدين بسموها لشراء الصور وغزارتها وبها يذهل الذهن لدرجة استحالة أن يلقي بالاً لذلك الترابط

الدقيق للإشارات الضمنية allusions وتوافقها، مما نطالب به فى كل مناسبة" (تحقيق بولتون).

يكشف مجرد حجم التنظير الإنجليزى الإسكتلندى حول العبقرية الأصيلة للكثير عن التصورات المتغيرة للذاتية والمواقف إزاءها فى أواخر القرن الثامن عشر. قامت مجموعة كبيرة من الكتاب بتوسيع وتضخيم الجدل حول محط التأكيد الأساسى الذى لاحظناه عند جونسون ويونج وجيرارد ودف. وفى مقالتين عن "العبقرية الشعرية" و"الأصالة" فى مجموعة من المقالات بعنوان *Gleanings* (١٧٨٥)، تحدى صاحب الغبطة جون موير Rev. John Moir المعتقدات الأوغسطية التقليدية المؤمنة بـ "انساق المزاج والأخلاق"، قال إن "ذهن الإنسان شغوف بالتنوع ومفعم به فى آن"، و"كل فحص جديد لظواهر الطبيعة الأكثر شيوعاً وألفة يكشف آلاف التنوعات والتميزات والتشابهات الجديدة... العبقرية الأصيلة لا تستند إلى العموميات... بل تعطى الانطباع الدقيق الذى تتلقاه طباعاً زاهية متوهجة دائمة" (المجلد الأول). إن مذهبى التنوع والتفاصيل الدقيقة الخاصة بترباط ارتباطاً وثيقاً ذا أهمية كبيرة بالنسبة للشعر؛ يمكننا أن نجد حججاً قريبة من الحجج التى قدمها موير فى كتاب جون أيكين John Aikin مقالة عن تطبيق التاريخ الطبيعى على الشعر *An Essay on the Application of Natural History to Poetry* (١٧٧٧) وفى كتاب توماس برسيفال Thomas Percival أطروحات أخلاقية وأبوية *Moral and Literary Dissertations* (١٧٨٤) وفى كتاب و. ل. براون W.L.Brown مقالة عن الحساسية *Essay on Sensibility* (١٧٨٩) وفى كتاب جيمس هيرديس James Hurdis محاضرات تظهر المصادر المتعددة لتلك اللذة التى يستقيها ذهن البشرى من الشعر *Lectures Shewing The Several Sources of That pleasure which the Human Mind Receives from Poetry* (١٧٩٧)، وفى كتاب ناثان دريك Nathan Drake ساعات أبوية *Literary Hours* (١٧٩٨)، وكذلك فى نصوص معروفة جيداً لهيرد Hurd وكيمز وجوزيف وارتن وهيو بلير وبريستلى Priestley. ينضم معظم هؤلاء الكتاب أيضاً لموير فى المناداة بالفردية الشخصية الفريدة للعابرة الذين "يدركون كل شئ من خلال واسطة خاصة بهم" (مقتطفات، المجلد الأول).

تظهر فكرة "عصر العبقرية" era of genius ظهوراً بارزاً في النقاش النقدي الفرنسي مبيناً وعياً كبيراً بالتقليد البريطاني الناشئ، إلا أنها تؤسس أنساقها المتميزة في محط التركيز والجدل. وكون أن العبقرية الأصلية تظهر للوجود لـ "كي تصنع/ تسم عصراً" يعد زعمًا مطردًا لإسهام من أهم وأشهر الإسهامات في النظريات الفرنسية للعبقرية، ألا وهو كتاب إلفيسوس Helvétius عن الذهن (أو الروح) *De L'Esprit* الذي نشر قبل كتاب يونج تخمينات بسنة، عام ١٧٥٨، والذي أدلته الكنيسة والدولة فوراً باعتباره هرطقة خطيرة، وتم حظره تماماً، وظهرت ترجمة إنجليزية لم يكتب عليها اسم المترجم في لندن عام ١٧٥٩، بعنوان عن الذهن أو مقالات عن الذهن وملكاته العديدة *De L'Esprit: or, Essays on the Mind and its Several Faculties*. ويلاحظ المترجم في هامش على عنوان فصل إلفيسوس "الأطروحة الرابعة: عن الأسماء المختلفة التي تطلق على الذهن": "موضوع هذه الأطروحة كما يعبر عنه مؤلفنا هو "الأسماء المختلفة التي تطلق على الذهن *Esprit*"، وهي كلمة لا يمكن ترجمتها حرفياً ولا تدل على الذهن فحسب، بل وعلى ملكاته أيضاً". في الواقع يقوم هذا المترجم بترجمة كلمة *esprit* بـ "العبقرية" طوال الترجمة الإنجليزية، بالرغم من أن إلفيسوس نفسه يميز بين *esprit* والعبقرية *génie* حيث يضع عنوان الفصل الأول من الأطروحة الرابعة "عن العبقرية".

يبني هذا الفصل على بحث الأطروحة الثالثة فيما "إذا كان علينا أن نعدّ العبقرية هبة طبيعية أم أثرًا من آثار التعليم" تدخل إلفيسوس تدخلًا بالغ الدلالة في النقاش بإصراره على دور المصادفة *hasard* في إنتاج الإبداعات والاكتشافات التي تعدّ مميزة للعبقرية. ويفتح إلفيسوس منظورًا بديلاً جنريًا، وهو منظور يعارض الاحتفاءات بالملكة الفردية السامية ويؤدي إلى ضرب خاص من إخضاع مثل هذه الملكة الفردية للظروف التاريخية. ولكن التأكيد على "المصادفة" لا يمثل إلا شقا من تفسير إلفيسوس للعبقرية. فيقول: "أيًا كان الدور الذي أمنحه للحظ" و"أيًا كان نصيبه في شهرة العظماء، فلا... يمكنه أن يفعل شيئًا لأولئك الذين لا تسرى فيهم الرغبة في المجد المتدفقة بالحياة" (١٧٥٩). إذا كان هناك تدخل للحظ مع التغير التاريخي من جانب، وكانت هناك رغبة في المجد "الذي يعد "روح العبقرى" من

الجانب الآخر، فلا عجب أن إفيسيوس آثار - هنا كما في جوانب أخرى من كتابه عن الذهن - إعصاراً من رد الفعل الدفاعي.

طور إفيسيوس بشكل قاطع ارتياباً في الوله الناشئ بالعبقريّة الفرديّة كما نجده عند فولتير وكوندياك. أما ديرو فخرج على هذا الخط في التفكير، وزعم، في معارضة صريحة لصديقه إفيسيوس، أن العبقريّة تشكّل ضرباً مميزاً وعادة مقلّماً من ضروب القوة الذاتيّة. وتحدث عن "الاندفاع الطاغى للعبقرية" (كتاب تنفيذ لعمل إفيسيوس *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius*، كتبه ١٧٧٣ - ١٧٧٤، ولكنه لم ينشر)، عن القوة العاطفيّة الداخليّة والدافع الكبير لدرجة أنه يصل إلى حد الجنون^(٢٠). فالشاعر العبقرى، في لحظة الإنشاء الملهم، "لم يعد يعرف ما يقوله وما يفعله، فهو مجنون". وينبغي علينا أن نفهم هذا الدافع عند ديرو الذى قرن العبقريّة بالعواطف المتطرفة لدرجة أنها تصل إلى المرض النفسى أو الفظاعة - يجب علينا أن نفهمه بالنسبة لجوانب أخرى متناقضة أحياناً من جوانب تفكيره. فى كتاب مفارقة الممثل الكوميدي *Paradoxe sur le comédien* تتخذ العبقريّة صورة متباينة تشمل ضبط نفس ورباطة جأش تستمد أصالتها وإبداعها من ملكة الملاحظة. وعندما يتوسع ديرو فى شرح هذه الملكة فى شذرة بعنوان "عن العبقريّة"، يتعرض لتأكيد إفيسيوس على المصادفة أى "الحظ" ويحوّله إلى مسار مختلف تماماً (الأعمال الكاملة، المجلد الرابع). إن تناقض تأييد ديرو للعبقرية - أى التأرجح بين العاطفة الملهمّة، إلا أنها معذبة من جهة الملاحظة المتوازنة، وإن كانت لا يمكن التكهّن بها من ناحية أخرى - يمنح ملاحظاته قوة نقدية مزعجة بالنسبة لاتجاهات التفكير السائد عن الموضوع.

من الوجهة السياسيّة، كان الانشغال بالعبقرية، حتى عند الفلاسفة، يحمل تضمينات غامضة. يمكن النظر إلى فكرة الفرد الموهوب على نحو فائق - الملهم والملهم فى آن - على أنها تتعارض مع المثل العليا الديمقراطيّة أو المساوية بين البشر أو الجمهوريّة. (وذلك أحد التعقيدات التى تغلب عليها وريزويرث عندما عرف "الشاعر" فى مقدمته الشهيرة بأنه

(٢٠) انظر Herbert Dieckmann, "Diderot's conception of genius", *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941).

"إنسان يتحدث إلى البشر... مزود بحساسية أكثر حيوية... ومعرفة أكبر بالطبيعة البشرية ونفساً أكثر شمولاً مما يفترض أنه شائع بين البشر" إلا أنه لا "يختلف عن باقي البشر في النوع، بل في الدرجة" (الأعمال النثرية، المجلد الأول). وفي فرنسا قرب نهاية القرن، كما أظهر ل. م. فندلاي L.M.Findlay منذ عهد قريب^(٢١)، تم نشر الاستخدامات الأقدم لكلمة "عبقريّة" التي تدل على الطابع المميز أو الروح المميزة لأمة ما وعلى الطابع الغالب أو الروح الغالبة للغة أو قانون أو عرف (انظر قاموس أكسفورد المعنى الثاني أ، ب) على يد الكتاب المضادين للثورة والرجعيين لإعادة تأكيد المثل العليا الملكية والكاثوليكية لتفوق فرنسا الثقافي. ويعد كتاب شاتوبريان Chateaubriand عبقرية المسيحية *Génie du Christianisme* (١٨٠٢) أشهر هذه المحاولات، إلا أن كتاب ريفارول أطروحة حول عالمية اللغة الفرنسية (١٧٨٤) يتصل اتصالاً أكثر مباشرة بالقضايا الخاصة بالعبقرية في الشعر. يستحوذ ريفارول على فكرة كوندياك عن لغة معينة باعتبارها معبرة عن "عبقرية" ثقافة قومية ويحول هذه الفكرة، ويجد في بنية اللغة الفرنسية دليلاً على تفوق ثقافي متطور منذ أمد وعرضه للتهديد من قبل الابتداع الثوري: "ما يميز لغتنا عن اللغات القديمة والحديثة عبارة عن تنظيم جملها وبنائها، ولا بد أن يكون هذا التنظيم مباشراً وواضحاً بالضرورة في جميع الأحوال؛ فالفرنسي يبدأ بذكر فاعل أي كلام، ثم الفعل الذي يعبر عن الحدث، وأخيراً مفعول هذا الحدث: وها هو المنطق الطبيعي عند كل البشر... كل ما هو غير واضح ليس فرنسياً، كل ما هو غير واضح يظل إنجليزياً، أو إيطالياً أو يونانياً أو لاتينياً" (الأعمال الكاملة، المجلد الثاني)^(٢٢). وبالرغم من تضليل وتناقض هذا الاحتفاء بتفوق اللغة الفرنسية، فإن أطروحة ريفارول تميز اتجاهًا من أكثر الاتجاهات إزعاجًا وتأثيرًا التي يمكن أن تتجه إليها نظريات "العبقرية" القومية. وبلغ بـ"ريفارول" الشطط مداه فزعم أن "خيال الشاعر" يجب أن "تقيده العبقرية الحذرة للغة" (المجلد الثاني). رأى ريفارول أن الجسارة التصويرية - التي تعد علامة للعبقرية الشعرية عند منظرين مثل جيرارد ودف - تعرض الوضوح

^(٢١) "The genius of the French language: towards a poetics of political reaction during the Revolutionary period", *Studies in Romanticism*, 28 (1989).

^(٢٢) اتبعت ترجمة فيندلاي لهذه القطعة في "The genius of the French language".

الجوهري للغة الفرنسية للخطر، ولذلك يجب إخضاعها لـ "تراتب الأساليب - [الراسخ]... المرتب... مثل الرعايا في مملكتنا" (المجلد الثاني).

كان ريفارول يجهز، من بين أشياء أخرى، دفاعًا محافظًا أمام التفسيرات البريطانية المستوردة للعبقريّة في الشعر: كان كتاب يونج تخمينات وكتاب جيرارد مقالة عن الذوق قد ترجما للغة الفرنسية بعد نشرهما بالإنجليزية لأول مرة بفترة وجيزة^(٢٣). ولكن كان للكتابات الإنجليزية والإسكتلندية عن العبقريّة أعظم الأثر في ألمانيا، حيث ترجم كتاب تخمينات مرتين إلى الألمانية في خلال سنتين من نشره عام ١٧٥٩، وترجم كارل فريدريش فلوجيل Karl Friedrich Flögel كتاب جيرارد مقالة عن الذوق عام ١٧٦٦ وترجم كرستيان جارفه Christian Garve كتاب مقالة عن العبقريّة عام ١٧٧٦^(٢٤)، وصار كتاب تخمينات ليونج، على حد قول إيرامز، "وثيقة أولية في شريعة العاصفة والقصف". كما أن مقال سولتزر، Sulzer عن الإبداع Erfindung في كتابه نظرية عامة في الفنون الجميلة، Allgemeine Theorie der Schönen Künste أكد على "التعبيرات المواتية... للعبقريّة"، ووسعت مقالة هيردر المؤثرة للغاية التي كتبها عام ١٧٧٨ بعنوان عن معرفة النفس البشرية وإحساسها Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele تصويرات يونج وجيرارد للعبقريّة باعتبارها عملية بيولوجية، ونباتًا نابتًا وناميًا. بعد أن وجه هامان انتباه هيردر إلى كتاب تخمينات - وكان هامان أستاذًا لهيردر - أبصر هيردر أهمية خاصة لمشروع تدعيم الأدب القومي الألماني من خلال إصرار يونج على أن العبقريّة في الشعر ليست مستقلة فحسب عن محاكاة عظيمة قائمة النصوص المعتمدة بل ومناقضة لها أيضًا. وبالرغم من أن هيردر مفعم بالحماس لما اعتبره الملكة الحسية لشكسبير وملتون وأوسيان، فإنه يحث الشعراء الألمان المعاصرين على الانصراف عن النماذج الأجنبية والتحول في الوقت نفسه إلى "العبقريّة" المحلية للشعر الشعبي الألماني (وهو نوع مختلف تمامًا من الجاذبية القومية عن احتفاء ريفارول بالوضوح الفرنسي والنظام التراتبي) وإلى موارد

(٢٤) انظر طبعة فاييان لـ *An Essay on Genius*

(٢٥) Engell, *Creative Imagination*.

العاطفية التلقائية. وتمتد نصيحته للشعراء إلى النقاد أيضاً؛ فينادى بـ"قراءة حية" يعرفها بأنها "التكهن بروح المؤلف" (الأعمال الكاملة، المجلد الثامن)، ويصر على أن "النقد لا شيء بدون العبقرية، فالعبقري فقط هو الذي يستطيع أن يكون رأياً ويعلم آخر" (المجلد الثامن).

كان أثر دعوة هيردر إلى "العبقرية" الألمانية الدفينة العاطفية والأصيلة واضحاً في مقالة جوته عن العمارة الألمانية *On German Architecture* وفي كتاباته النقدية المبكرة بتأكيداتها على الحدث العفوي باعتباره مصدراً لوحدة جمالية منظمة، ومصدراً لـ"شكل داخلي" لا يمكن إنجازه أو استيعابه من خلال الصنعة المتقنة. وكان مايكل بدو Michael Beddow قد لفت انتباهنا منذ فترة قريبة إلى الطرائق التي تم بها تجسيد مثل هيردر العليا في قصائد جوته الغنائية في أوائل سبعينيات القرن الثامن عشر. في مسرحيته جوتس فون برليشينجن *Gotz von Berlichingen* (كتبها عام ١٧٧٣) وفي آلام الشاب فرتر *Die Leiden des jungen Werthers* (كتبها عام ١٧٧٤)، بذل جوته جهداً أكثر من أي كاتب آخر لتأسيس العاصفة والقصف باعتبارها "ولها مسيراً للذوق الحديث بالعبقرية الأصيلة" على حد قول بيدو^(٢٥). ولكن في آلام الشاب فرتر بدأ جوته في الوقت نفسه منظوراً أكثر نقدية ووعياً تاريخياً لهذه الأيديولوجيا الأدبية نفسها؛ فيلفت الانتباه إلى افتتان بطله بالكتابة البريطانية التي تحتفي بالشعور العفوي، ويصوره منساقاً للانتحار من خلال تهميته المفرطة لذاتيته. وهكذا بدأ جوته - في النص نفسه الذي يمثل نروة استثماره لافتتان حركة العاصفة والقصف بالعبقرية الأصيلة - قضية واصل إعادة التفكير فيها طوال ثمانينيات وتسعينيات القرن الثامن عشر.

يمكننا أن ننظر إلى تغلغل جوته المطول في قضية العبقرية، بهذا المعنى، على أنه شامل لمصطلحات كانط الأكثر منهجية وشكلية التي استخدمها في وصفه الشهير في كتابه نقد الحكم (١٧٩٠) وفي ملاحظاته على العبقرية في كتابه الأنثروبولوجيا من وجهة نظر هراجماتية *Anthropologie in Pragmatischer Hinsicht* (١٧٩٨). تابع كانط المجادلات حول العبقرية داخل ألمانيا وخارجها باهتمام شديد، وقرأ كتاب جيرارد مقالة عن

"Goethe on genius". (٢٥)

العبقرية وأعجب به، وبالرغم من أنه يختلف مع زعم جيرارد بأن العبقرية ملكة أو قدرة منفصلة في حد ذاتها ويسخر من الاعتماد على التشابه مع نمو النبات، فإنه أثنى على جيرارد واصفاً إياه بأنه أنتج أفضل تناول للموضوع حتى ذلك الوقت. فعند كانط، كما عند جوته، تتعلق القضية الأساسية التي يطرحها مفهوم العبقرية بالعلاقة بين غائية النمو العضوي من جهة والقواعد اللازمة للفن من ناحية أخرى، قال كانط في مقالته "تحليل الرفيغ" بأن العبقرية هي على وجه الدقة المجال الذي يتداخل فيه الفن والحكم (القسم رقم ٤٦، طبعة الأكاديمية، المجلد الخامس). وبالرغم من أن الفن وأحكام الفن تقتض قواعداً فإن هذه القواعد لا يمكن أن تتخذ المفاهيم "أساساً محدداً لها، أي أنه لا ينبغي أن يقوم الحكم على مفهوم الطريقة التي يكون بها المنتج ممكناً". ويترتب على ذلك عند كانط أنه "يجب اعتبار العبقرية نقيضاً لروح المحاكاة"، ومع ذلك فهذا التضاد غامض: "لا يمكن لكاتب مثل هوميروس أو فيلاند Wieland أن يظهر الطريقة التي تنشأ بها أفكاره - الثرية خيالاً وفكراً على السواء - وتتلاقى في ذهنه، والسبب في ذلك أنه هو نفسه لا يعرف، وبالتالي لا يستطيع أيضاً أن يعلمها لأي شخص آخر... لا يمكن نقل مهارة الفنان [الشخص آخر] بل لابد أن تمنحها له يد الطبيعة مباشرة... ولابد من استخلاص القاعدة مما فعله الفنان، أي من المنتج الذي يمكن أن يستخدمه الآخرون لاختبار موهبتهم، جاعلينه نموذجهم، ولا يجب نسخه، بل يجب محاكاته" (القسم رقم ٤٧، ترجمة بلوهار، طبعة الأكاديمية، المجلد الخامس).

إذا كانت العبقرية من منظور علم الجمال الكانطي صارت مقولة توفيقية وتوسطية بشكل بارز للذاتية، فإنها من المنظور الاجتماعي والسياسي تعد تشكلاً أيديولوجياً متناقضاً على نحو فائق للعادة. عند تعليق سيمون شافتر Simon Schaffer على التضمينات السياسية السريعة التقلب - وغير المؤكدة، إذا سلمنا بمجرى الأحداث التاريخية - لمفهوم العبقرية في تسعينيات القرن الثامن عشر، يلاحظ ميلاً لموازنة التأثير الثقافي بالابتعاد ذي الطابع المثالي: "إن القدرة على التعاطف مع مجرى التاريخ هي بالضبط التي سمحت للعبقري الأصيل أن يحرر نفسه من الثقافة الشعبية"^(٢٦). يمكننا أن نرى هذا الميل نشطاً في كتاب شيلر عن الشعر

(٢٦) Schaffer, "Genius in Romantic natural philosophy".

البسيط والعاطفي (١٧٩٥-١٧٩٦)، حتى عندما يحاول أن يزعم وضعًا ثقافيًا وأخلاقيًا بطوليًا للعبقريّة الشعريّة "البسيطة" بالضرورة؛ إذ إن شيلر يحتقّي بالعبقريّة الشعريّة من خلال مصطلحات قريبة من مصطلحات كانط ومثأثرة بها تأثراً دالاً: "إنها لا تتقدم من خلال المبادئ المقبولة، بل من خلال ومضات البصيرة والشعور، إلا أن... مشاعرها قوانين لكل العصور ولكل أجناس البشر" (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون). إلا أننا ندرك في موضع لاحق من مقالة شيلر أنه مثل هذه العبقريّة، لا ينبغي علينا أن ننظر إلى أولئك البشر المنخرطين في النشاط العملي والصراع، بل نبحث عن "فئة من البشر نشيطة دون كد وقادرة على صياغة مثل عليا دون تعصب، وهي فئة توحد داخلها كل وقائع الحياة بأقل نواحي قصورها الممكنة، وأنجبتها تيارات الأحداث دون أن تصير ضحية لها. هذه الفئة يمكنها حفظ الوحدة الجميلة للطبيعة البشرية التي تدمرها لبرهة أية مهمة محددة، وتدمرها على الدوام حياة مليئة بمثل هذا الكد، وهي تحدد - في كل شيء بشري خالص - قاعدة الرأي الشائع من خلال مشاعرها" (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون). يعي شيلر بأن "مثل هذه الطبقة قد [لا] توجد فعلاً"، وأنه يعرض "مجرد فكرة". ومع ذلك، يشكل حافظ و"فكرة" شيلر وتضمينها - أي توسيعه لمفهوم العبقريّة ليشمل "فئة" كاملة يضعها في تباين حاد مع "الطبقة العاملة" - تحويلاً مهماً ومؤثراً لأفكار أوائل القرن الثامن عشر عن العبقريّة الطبيعيّة الفطريّة. كما أن صياغة شيلر ترتبط ارتباطاً أخذاً بالمثل العليا لمقدمة وردزويرث، حيث تستحوذ العبقريّة الشعريّة على لغة العمال الريفيين وتجربتهم وتغير هيتئما من خلال عمل الكتابة المتميز ثقافياً.

طوال أواخر القرن الثامن عشر، تنافست ما يمكن أن نطلق عليها بوجه عام الصورة النخبوية أو الطليعية للعبقريّة الشعريّة السامية على البروز مع مثل أعلى أكثر تجانساً وشعبيّ المذهب على نحو أولى للموهبة المتعاطفة العاطفية. ويعد كتاب آدم سميث نظرية العواطف الأخلاقية النص الفلسفي الثرى في هذا الصدد هنا. فيتوسع سميث في شرح النقاش السابق لأولوية الشعور في كتابات شافنسييري وفرانسيس هتشيسون Francis Hutcheson وجيمس أربكل James Arbuckle والتحليل الثاقب في كتاب هيوم Hume أطروحة في الطبيعة البشرية (١٧٣٩)، وخصص الفصل الأول لطرح فكرته المتمثلة في "أياً كان الإنسان أنانياً

كما يفترض، من الواضح أن في طبيعته بعض المبادئ التي تجعله يهتم بمصير الآخرين"، كما يخصصه لتعيين طبيعة "التعاطف" بوصفه "مشاركة وجدانية بعاطفة من أى نوع". وتفكير سميث هنا مناظر تمامًا لوصفه اللاحق لتداخل النفعية والتعاون الاقتصادي في كتابه *ثروة الأمم* (١٧٧٦). وبالرغم من أن سميث لا يقول شيئًا مباشرًا عن العبقرية الشعرية في كتابه *نظرية العواطف الأخلاقية*، فإن تأكيدَه على القدرة البشرية المميزة على قرن مشاعرنا الخاصة بمشاعر الآخرين كان ذا تأثير كبير على الشعراء والنقاد والمنظرين الذين كانت العبقرية اهتمامهم الأساسي. ذكر جون أوغلفاي John Ogilvie في كتابه *ملاحظات فلسفية ونقدية على طبيعة الإنشاء ومميزاته وأنواعه العديدة Philosophical and Critical Observations on the Nature, Character, and Various Species of Composition* (١٧٧٤) أن الشاعر العظيم لا بد أن يكون قادرًا على "التعمق في طباع الملم بهم. وهو يكتسب سهولة أن يقرأ في الملامح تلك الإحساسات التي تحرك الفؤاد، حتى إن كانت هذه الإحساسات مستترة للغاية" (المجلد الأول). ويؤكد جيمس باتي - الذي ظهر كتابه *مقالات عن الشعر والموسيقى كما يؤثران في الذهن Essays on poetry and Music, as They Affect the Mind* بعد قصيدته عن "مسار العبقرية" بخمس سنوات تقريبًا - على أن القدرة على التعاطف يجب أن تمتد لتشمل الكائنات غير البشرية والأشياء: "لا يجب [على الشاعر] أن يدرس الطبيعة ويعرف حقيقة الأشياء فحسب، بل يجب عليه أيضًا أن يمتلك... حساسية تمكنه من الولوج - بعواطف متقدة - في كل جزء من موضوعه حتى يشبع عمله بشجو وطلاقة كافيين لإثارة عواطف مماثلة في القارئ" (الطبعة الثانية، ١٧٧٨). كانت جهود الشعراء لتفعيل هذا الفهم للخيال المتعاطف جهودًا غزيرة؛ فقصيدة باتي "تعاطف" Sympathy ظهرت عام ١٧٧٦ برفقة كتابه *مقالات عن الشعر والموسيقى*. وقرب نهاية القرن قدم إرازموس داروين شيئًا أشبه بالصورة المادية لهذه القدرة وربطها بالتراث الأسطوري القديم عندما تستميل شخصية مجسدة تحمل اسم "العبقرية" من الشاعر والقارئ قرب بداية كتابه *حديقة النباتات The Botanic Garden*:

ولكن يا من يضيء

شعاع النوق والفضيلة البديع

ذهنه بأيام أصفى
يا من يملك كل اهتزاز خافت
حسك الدقيق
بتعاطف النغمات العذب المستجيب
("اقتصاد الاستنبات")
(النشيد الأول، المقطوعة الثانية)

تصاحب فكرة "الحس الرقيق" "التعاطف العذب المستجيب"، أى تراتب الحساسية مع المشاركة الوجدانية. ونلاحظ مدى سريان التوتر الكامن بين التفوق الموهوب والتعاطف فى كل نظريات السمو. فيخصص بيرك ثلاثة أقسام من الجزء الأول من كتابه بحث لـ "التعاطف" ويعود للفكرة فى الجزء الخامس، حيث يهتم على وجه الخصوص بتفسير سمو لغة الشعر. وبعد أن ينظر إلى أمثلة على الملكة الشعرية من فرجيل وهوميروس إلى لوكريتيوس Lucretius، يختتم قوله بأن "وظيفة" الشعر والبلاغة "أن يحدث تأثيرهما من خلال التعاطف، لا من خلال المحاكاة، أن يظهر أثر الأشياء فى ذهن المتحدث أو أذهان الآخرين، بدلاً من أن يقدم فكرة واضحة عن الأشياء نفسها" (الجزء الخامس، القسم الخامس، تحقيق بولتون). ثم يربط بيرك حجته التأثيرية على نحو قاطع بالإمكانات المميزة للكلمات: "نحن نلعب دوراً غير عادى فى عواطف الآخرين... و... نتأثر بسهولة ونتعاطف من خلال أية علامات تظهر عليهم، ولا توجد علامات بإمكانها التعبير عن كل أحوال معظم العواطف تعبيراً أكمل من التعبير الذى تقوم به الكلمات.... نحن نسلم للتعاطف بما ننكره على الوصف" (الجزء الخامس، القسم السابع، تحقيق بولتون). وقدم بيرك تعقيداً فعالاً للفكرة التى عبر عنها جوزيف وارتون فى كتابه مقالة عن بوب: "إن السامى والمثير للعطف هما العصبان الرئيسيان لكل شعر أصيل" (الجزء الأول). ونتبين هنا السبب فى أن ويمسات قال عندما أعاد النظر إلى الماضى - رغم مقاومة جونسون^(٢٧) - إن "فكرة القرن الثامن عشر عن السمو

باعتباره تجربة ذاتية للعبقريّة انسجمت انسجامًا كبيرًا مع المبدأ الناشئ للترابط من خلال التلاؤم العاطفي" (تاريخ مختصر).

الخيال

يقول مارك أكنسايد قرب بداية كتابه مباحج الخيال إن "نفس الطبيعة المتقدّ لابد أن يوجب النار في العبقريّة المختارة". ولكن اتضح أنه يعنى بذلك أن "من السماء تبدأ أنغامى/ من السماء تنزل/ شعلة العبقريّة على الصدر البشرى". وكان أكنسايد قد أكمل لتوه دراساته في اللاهوت والطب في جامعة إدنبره عندما نشر عام ١٧٤٤ أشهر وأنجح قصيدة له. إن مجرى حياة أكنسايد الأكاديمية - الحركة التصاعدية من الدين إلى العلم - واضحة في المنظور التصورى والتوليف اللذين تقدمهما القصيدة. وبالرغم من أن أكنسايد يركز طوال المقطوعات الشعرية الافتتاحية على التنوع الثرى للوجود الأرضى - نشق كلمة "أشياء" طريقها مرارًا خلال الكتاب الأول، وتختتم مقطوعتين من المقطوعات الشعرية الثلاث الأولى على نحو تأكيدى - فإنه يحرص على أن يصب نفسه في "القلب الأكثر رفعة" الذى "حبت [الطبيعة أصحابه] بلهيب أنقى":

لهم بسط الرب القدير

كتاب الطبيعة المتناغم

ليقرأوا فيه صورته

من المؤكد أن تلك الفئة القديمة من "تباشير الرومانسيين" Pre-romantic بها أوجه قصور، إلا أن هناك رابطة مهمة لا سبيل إلى إنكارها بين إحساس أكنسايد بعالم من الأشياء تتم قراءتها على أنها "صورة" "الواحد الأزلى" وعالم الطبيعة الذى يتمنى كولردج أن يكون فى متناول ابنه الرضيع فى قصيدته "الصقيع فى منتصف الليل" (١٧٩٨):

لـذا سـتـرى وتـسمع
الأشكال الجمالية والأصوات المفهومة
لتلك اللغة الأزلية ، التي نطق بها
ربك الذي يظهر منذ الأزل آياته
في كل شيء، وكل الأشياء باطنة فيه

فعند أكنسايد كما عند كولردج (الذي كتب بعد ذلك بأكثر من خمسين سنة، وقبل أن يحدث الخطاب الإعلائي الألماني أثره العظيم على تفكيره) العالم المادي يثير الخيال البشري ويخضع له؛ لأن العالم نفسه مخلوق من قبل الخيال بشكله السامي اللامتناهي^(٢٨). وفيما يتعلق بهذا الشأن، يقوم الخيال بوظيفة أصلية Originary [نسبة إلى الأصل] بالإضافة إلى وظيفته التوسطية الأكثر وضوحا وألفة ، وهي وظيفة يخصصها له أكنسايد، متبعا في ذلك أديسون، في مقالته النظرية تصميم^(٢٩) Design. ففي كل من الطبيعة والفن - كما يقول أكنسايد - يقطن الجمال.

حيث يبرز التعبير الرفيع للذهن
ويسير بالتدرج بحثنا المفتون
إلى الأصل الأزلي الذي تنشر قوته
هذا المزيج اللانهائي من مفاتن الشمس
عبر كل ذلك التجانس اللامحدود للأشياء
مثل أشعة الشمس تتألق من الشمس الأم

(٢٨) انظر، Engell, *Creative Imagination*

الذي يلاحظ أيضا إشارة أكنسايد إلى "القوى التشكيلية" Plastic Powers، وهي عبارة ذات دلالة كبرى في مفردات كولردج النقدية.

(٢٩) هناك قوى معينة في الطبيعة البشرية يبدو أنها تشغل مكانة وسطى بين أعضاء الحس الجسدى وملكات الإدراك الأخلاقى؛ وقد أطلق عليها اسما عاما، ألا وهو قوى الخيال.

تتلاقى مقالات أديسون التي نشرها في مجلة سبكتاتر عن "مباهج الخيال"، واختلاسات طومسون Thomson المنظومة لأوصاف علمية جديدة، للعالم الطبيعي ورؤية شافيتسيرى للتناغم الأفلاطوني، كل ذلك تلاقى في احتفاء أكنسايد بالخيال باعتباره قوة أخلاقية وسياسية وجمالية على السواء.

لعل المغزى السياسى لقصيدة أكنسايد جدير بالملاحظة في هذه المرحلة المبكرة من النقاش؛ ذلك لأن جانبه المتناقض ظهر في العادة في الكتابات اللاحقة عن الخيال. فمن جهة، يؤدي الخيال إلى "الحقيقة" و"أختها الحرية" على السواء، وهو من جهة أخرى قوة تمارسها "النفس رفيعة المولد" التي صيبتها الطبيعة "داخل قالب أكثر رفعة" وحبته بلهيب أنقى". في نطاق إطار مرجعي مرتبط وإن كان مختلفاً نوعاً، وبالرغم من أن "عناية السماء الكريمة" غرست "هذه الرغبة/ في الأشياء الجديدة والغريبة لكي تحفزنا/ على عمل متواصل" فإن هذا العمل الخيالي "يسخر من الملكية"، و"يأنف من أن يظل جناحها الملهم من السماء/ أسفل محجرها المحلى". وكلمة "عمل" مثل كلمة "شيء" كلمة كثيرة الورد وكثيرة التغير دلاليًا في لغة أكنسايد. ويمكننا أن نرى بالفعل وبوضوح شديد الوظيفة الأيديولوجية للخيال باعتباره فئة الرغبة التي تطلق العنان لدافع تأكيد الذات وتوسيع هذه الذات مع إضفاء الطابع المثالي على علاقتها بالطبقة الاجتماعية الاقتصادية وعزلها عن أى شئ سوقى وممتناه مثل المقتنيات المادية. وعند هذا المستوى من التعبير والتلقى فيما لا يقل عن توليف كتاب مباهج الخيال الواعى صراحة للأفكار النقدية السائدة، يعد هذا الكتاب نقطة مرجعية قيمة في منتصف القرن لتتبع تطور دور الخيال في الأيديولوجيات الناشئة للجمال.

أبرز جيمس إنجل James Engell أكنسايد في تاريخه الرحب لأفكار القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر عن الخيال الإبداعي، ملاحظاً أن أكنسايد "لا" يسبق [فحسب]... أوصاف جيرارد و تيتنز Tetens بل كذلك أوصاف كولردج "الخاصة بالعملية التخيلية التي تنمى الأفكار في كل جديد متناغم"، إلا أنه استبق ما صار بعض أفعالهم المفضلة: "يولف/ يقسم"، "يمزج"، "يربط"، "يتلقى"، "يوسع"، "يلطف"، "يتفاوت". ومن المهم أن نقر بأن لفظ "الخيال" اتخذ ظللاً أكثر رفعة ومهابة خلال العقود الأولى من القرن. فرفع

"الخيال" Imagination فوق "الفانتازيا" Fancy كان يشق طريقه بالفعل في كتاب هوبز Hobbes اللويثان *Leviathan*، بالرغم من أن الرفع هنا اعتمد على مفهوم الخيال الذي يضرب بجذوره في التجربة الحسية، خاصة الشق البصري منها، سواء أكانت فورية أم متذكّرة. وكما يشرح ويمسات، "بمجرد أن تم التمييز بين «الخيال» و«الخيال المثالي» - وكان ذلك يتم عادة - كان مصطلح «الخيال» هو الذي يحظى بالتميز. فاكسب مصطلح «الخيال» بمفهومه الأديسوني قدرًا من الرقة والدفع وعمق الإحساس الجيد" (تاريخ مختصر). ظل الارتباط بتجربة الحواس، خاصة بالبصر، بارزًا، بالرغم من أن الفانتازيا لهذا السبب نفسه صار أحيانًا المصطلح المتميز عندما كان يتم تأكيد قدرة ذهنية أكثر إبداعًا وأقل التصاقًا بالأرض. توضح قصيدة جوزيف وارتون الغنائية "إلى الخيال المثالي" To Fancy (كتبها عام ١٧٤٦) هذا التحول الأخير من خلال تشخيص يتخذ طابعًا شبيهيًا وغريبًا بلا خجل. إن وارتون أكثر التزامًا بالمثل العليا الفطرية والعاطفية للنشوة الشعرية Poetic Transport من أكنسايد، و"خياله المثالي" طريقة أكثر سمعية نسبيًا، وأقل بصرية، من طرائق الحدة النفسانية، إلا أن المجاهدة في سبيل ملكة ذهنية سامية وموحدة مجاهدة شائعة عند كليهما، والتأكيد على التجليات الشكلية واللفظية لـ "الطاقة المقدسة" للخيال المثالي ملوح أخذ من ملامح قصيدة وارتون الغنائية:

كالبرق، دع شعره القدير
يخترق مكنونات الصدر الدفينة

وهكذا تربط الإيماءة الخاتمة العبقريّة البريطانيّة المحليّة بالعبقريّة الكلاسيّة القديمة - "دع بريطانيّا تنافس اليونان" - بصداها الأقل تبجيلًا إلى حد ما لرغبة أكنسايد في نهاية مباحث الخيال، الباب الأول، في أن "ينغمّ القيثارة البريطانيّة على موضوعات أثينية قديمة".

بينما كان الشعر البريطاني في أربعينيات القرن الثامن عشر يفسح مجالاً طازجاً للتصورات الإلهامية الشاملة للخيال والفانتازيا، كانت الفلسفة البريطانيّة تخصص للكلمة الأولى - الخيال - وظيفة ذهنية مختلفة إلا أنها أقل مركزية. في كتاب هيوم Hume أطروحة في الطبيعة البشرية *Treatise of Human Nature* (١٧٣٩)، يجعل هيوم الخيال

- الذى يعرفه بأنه "الحيوية المرححة لأفكارنا" - القوة التكاملية النشطة الرئيسية فى معالجة الذهن للتجربة: "الذاكرة والحواس والفهم.. كلها تقوم على الخيال أو الحيوية المرححة لأفكارنا" (تحقيق سلباى بيج Selby-Bigge). فالخيال عند هيوم لا يثرى ويعقد تداعى الأفكار فحسب، بل وهو كذلك قدرة الذهن على توليد "انطباعات" الحواس كـ "أفكار" فى المقام الأول. وكما يقول إنجل "عند توليد الانطباعات كأفكار، يمكن أن يقوم الخيال بتبديل مواضعها وانتزاعها من سياقها وتجزئتها وحتى صهرها" (الخيال الإبداعى). والخيال عند هيوم خيال لا غنى عنه ولا يمكن النكهن به، وهو عرضة لـ "العواطف" دائماً وفى تصارع معها عادة، تلك العواطف التى يعد الخيال مسئولاً عن إثارتها، إلا أنه لا يستطيع التحكم فيها أو توجيهها إلا جزئياً. والخيال قوى وضرورى للحياة البشرية بقدر ما هو خادع وخطير. والخيال الهيومى ليس مزدوج العاطفة ambivalent دوماً بمثل هذه الدرجة. فهيوم استبق آدم سميث فى النظر إلى "التعاطف" على أنه "تحويل فكرة إلى انطباع [عاكساً العملية الأولية للتركيب الذهنى] بقوة الخيال" (أطروحة فى الطبيعة البشرية). وفيما بعد فى مقاله "عن التراجيديا" (كتبها عام ١٧٥٧)، حدد هيوم للخيال دوراً رئيسياً فى توحيد النص الأدبى، فقال إن أحداث القصة "لا بد أن تترايط من خلال عروة أو رابطة معينة": "لا بد أن ترتبط ببعضها بعضاً فى الخيال، وتشكل نوعاً من الوحدة" (الأعمال الفلسفية، ١٨٥٤، المجلد الثالث). وزعم هيوم أن الشاعر العبقري هو الذى يظهر هذا الجانب من نشاط الخيال Imaginative activity بأكبر ما يكون الإقناع.

من الواضح عند هيوم أن الخيال ليس مقصوراً - كما يزعم النقاد الرومانسيون وما بعد الرومانسيين نوى المعرفة التجريبية - على الدور السلبي تماماً أو الدور البصرى الخالص. ويمكننا أن نقول الشيء نفسه عن مكانة الخيال فى فلسفة الفيلسوف الفرنسى العظيم المعاصر لهيوم، ألا وهو كوندياك الذى أدى تطويعه المادى والحسى للتقليد عند لوك أحيانا إلى صرف النظر عنه باعتباره آلياً وغير ملائم لفهم الخطاب الأدبى^(٣٠). فى كتابه أطروحة

(٣٠) انظر Aarsleff, "The tradition of Condillac: the problem of the origin of language in the eighteenth century and the debate in the Berlin Academy before Herder" and "Condillac's speechless statue" in *From Locke to Saussure*.

عن الحواس *Traité des Sensations* (١٧٥٤)، رفع كوندياك "الخيال" فوق الذاكرة، وقال إنه في أوسع معانيه عبارة عن "اسم العملية الذهنية التي تجمع خواص الأشياء العديدة لخلق مجموعات لا توجد نماذج لها في الطبيعة... فهو يقدم المباهج التي تفضل على الحقيقة نفسها في بعض النواحي" (الأعمال الفلسفية، المجلد الأول) وبالرغم من أن الخيال يعتمد في دوره للبناء في القول والثقافة على تكميله بالتأمل والتحليل، فإنه عند كوندياك ليس مجرد مصدر وهم قط. وفي كتابه مقالة حول أصل المعارف البشرية *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (١٧٤٦)، يتم فهم "الخيال" في البداية من خلال نشاطه في إحياء المدركات والحفاظ عليها (١، ٢، - "الخيال والتأمل والذاكرة"). ولكنه عندما يتحول كوندياك إلى "التأمل" وإنتاج اللغة، ينظر إلى التأمل باعتباره منبعاً من الخيال والذاكرة، ثم "يتفاعل مع الخيال والذاكرة اللذين أنتجوا ويؤثر فيهما" (الأعمال الفلسفية، المجلد الأول). وفيما بعد، يتم إظهار عملية "إعطاء علامات لأفكارنا" إظهاراً لافتاً على أنها تنتج "من تقديم الخيال للذهن، علامات لم تدخل قيد الاستخدام بعد، ومن ربط الانتباه لهذه العلامات بالأفكار" (المقدمة، الأعمال الفلسفية، المجلد الأول) ^(٣١). إن المكانة الإيجابية للخيال في وصف كوندياك للحياة الذهنية والتطور الذهني علامة من علامات علاقته النقدية بموقف لوك الذي وسعه بالمعية شديدة.

في مواضع أخرى من النقد الفرنسي في منتصف القرن الثامن عشر، توجد نظرية أقل تطوراً للخيال الشعري مما نتوقع. استطاع ويليك أن يضع "الخيال" في قائمة جنباً إلى جنب مع "الفردية" و"حلم اليقظة" و"الطبيعة" كمصطلح إيجابي في كتابات روسو النقدية (تاريخ النقد الحديث، المجلد الأول)، لكنه لم يكلف نفسه عناء التوقف عند أي إسهام محدد لروسو في الخطاب الرسمي عن الخيال. ولكن يبدو مسألة أخرى. يحتوى كتابه حلم المير *Rêve de d'Alembert* (كتبه عام ١٧٦٩، إلا أنه لم ينشر حتى عام ١٨٣٠) على تأمل مهم في "الخيال الاستعاري" *l'imagination métaphorique* باعتباره إدراكاً للتناظرات المستقرة

(٣١) انظر الأعمال الكاملة، المجلد الثاني: "يخيل إلى أحياناً أن أقارن أنسجة أعضائنا بلوتار مهتزة مسموعة... هذه الآلة ذات وثبات أخاذة، وتهز الفكرة التي توقظها نغماً يفصله عنها فصلاً غير مفهوم".

بين المجالات أو المقامات المختلفة للتجربة. وبالرغم من أن صورة الذاكرة عند دييرو باعتبارها قبواً من الصور توحى بتوجه بصرى قوى، فإنه أبرز صورة نقدية عنده - أى صورة الخيال الاستعارى الذى يعمل مثل الاهتزازات المتعاطفة لآلة موسيقية وترية (الأعمال الكاملة، المجلد الثانى) - أكثر جاذبية وأكثر تقدمية^(٣٢). كتب أحياناً عن الخيال كما لو كان ظاهرة فسيولوجية تماماً، متحدثاً عن "المراكز العصبية" و"الكائن العضوى" الشعري. ولكن ترك دييرو لنا تأملاته عن الخيال فى كتابه حلم دلمبير ناقصة على نحو يغرى بالعقيب، وربما كان ويليك على صواب عندما زعم أنه "لا يمكن استنباط نظرية فى الشعر من هذه الفقرات" (تاريخ النقد الحديث، المجلد الأول). ومع ذلك ترك لنا دييرو تفسيراً مميزاً، وإن كان مبتسراً، للإدراك الاستعارى بوصفه وظيفة أولية للخيال، وظيفة غامضة ومادية فى أساسها فى الوقت نفسه.

كل الكتاب الذين تعرضنا لهم حتى اليوم، خاصة هيوم، يرون الخيال عاملاً فى ارتباط وثيق مع "تداعى الأفكار"، وهو مفهوم يظهر بالتدرج من المكانة السلبية الممنوحة له فى مقالة لوك ليصير الانشغال المهيمن لفلسفة منتصف القرن (انظر مناقشة جيمس سامبروك James Sambrook فى فصل لاحق أدناه). وبالرغم من أن المذهب الارتباطى قد يبدو مقيداً للخيال، إن لم يكن مقيداً له بمادة فسيولوجية على نحو آلى من الاهتزاز العصبى، فبعلاقة تكملية على نحو لا بد منه بتجربة الحواس، فإن الواقع سمح بتطويرات نقدية متوسعة وغزيرة تماماً. ومع ذلك ظلت قضية ما سيطلق عليه كولردج "استبداد العين" despotism of the eye (سيرة أدبية، الفصل السادس) باقية، ظل الخيال يُنظر إليه على نحو مفهوم باعتباره يتعلق أساساً بـ "الصور (الذهنية)" التى كان يُنظر إليها بدورها على أنها نتيجة الإحساسات البصرية. إن ملاحظة أديسون القائلة "إننا لا نستطيع فى الواقع أن تكون عندنا صورة وحيدة فى الفانتازيا دون أن تدخل لأول مرة من خلال البصر" (سبكتاتر، العدد ٤١٦) مازالت تعيش فى حجة كيمز التى تقول إن الخيال مقيد بـ "أفكار البصر" عن "اختلاق صور الأشياء التى ليس لها وجود" (عناصر النقد، المجلد الثانى).

Wellek, *History of Modern Criticism*. (٣٢)

حتى الكتابة التى تظهر متحركة بجرأة نحو تصور الخيال باعتباره قوة مستقلة تظل مقيدة بالخطاب البصرى فى الأساس للأفكار والصور (الذهنية). يقول ويليك إن التحول ابتعادا عن معنى أديسون للخيال باعتباره تصورا فى الذهن Visualization يبدو مكتملا لأول مرة فى كتاب إيموند بيرك بحث فلسفى "... (تاريخ النقد الحديث، المجلد الأول). بدأ بيرك كتابه هذا بأن يبدو أنه يقدم منظورا مختلفا: "ذهن الإنسان به قوة إبداعية خاصة به، إما عندما يمثل على هواه صور الأشياء بالنظام والطريقة اللذين تتلقاها بهما الحواس، أو عندما يجمع تلك الصور بطريقة جديدة ووفقا لنظام مختلف. هذه القوة تسمى الخيال وإليها ينتمى كل ما يسمى الابتكار والفانتازيا والإبداع وما شابه ذلك" ("مقدمة"، تحرير بولتون). ومع ذلك استطرد بيرك ليقول إن "الخيال ما هو إلا تمثيل للحواس". وتشير الحركة الدالة الأولية إلى تحول، ولكنه تحول يتناقض مع ما يتضح أنه فرضية بيرك الخاصة ويتناقض كذلك مع أديسون. فى المناقشة المهمة للغموض الشعرى باعتباره مصدرا للسمو التى تناولناها قبل ذلك، ظهر بيرك نفسه على أنه يعمل، وإن كان بطريقة سلبية، آخذا النموذج البصرى فى الاعتبار: مازالت لغة الفردوس المفقود تنتج - من خلال "الوصف" - تلك الآثار للغموض السامى التى تظهر "القدرة على إثارة عاطفة أقوى" من "أفضل لوحة". إن الحجة التى تقول إن الكلمات يمكن أن تؤثر فينا بوصفها "مجرد أصوات" بدون دلالة الأفكار تتحرف انحرافا بالغاً عن النموذج البصرى، إلا أنها تتحرف هذا الانحراف مناقضة للمزاعم التمثيلية الغالبة فى كتاب بحث فلسفى. إن زعم بيرك بأن الخيال يمارس إبداعه من خلال "جمع.. الصور (الذهنية) بطريقة جديدة ووفقا لنظام مختلف" لا يخرج كلية على الفهم البصرى لما يشكل "الصور الذهنية".

فى النقد الألمانى، يبدو تأسيس "الخيال" فى "الصورة (الذهنية)" البصرية تشكيلا اشتقاقيا مناظرا؛ يقوم الخيال Einbildungskraft على مفهوم الصورة das Bild، أى الصورة المادية أو التصور الذهنى الذى يتخذ شكلا بصريا. ولكن كما يوضح إنجل، حاول لايبنتس Leibniz وكريستيان فولف Christian Wolff أن يميزا تمييزا منهجيا بين المصطلحين اللاتينيين Imaginatio [الوهم، التوهم، الخيال المثالى] و Facultas Fingendi

[القدرة على التخيل أو التشكيل] بطرائق فتحت مناظير نقدية جديدة للخيال قبل ترجمة كتاب بيرك بحث فلسفى إلى اللغة الألمانية. كان لسينج يهتم اهتماماً كبيراً بكتاب بحث فلسفى وفكر جدنيا فى ترجمته إلى الألمانية خلال الفترة التى انتهت بنشر كتابه اللاوكون *Laokoon* (١٧٦٦)، الذى يعد أشهر حجة فى عصر التنوير ضد قرن الخيال فى الشعر بالخيال التصويرى. ويجد المرء فى انجذاب لسينج لـ "اللعب الحر للخيال" أساساً لما سيصير المسار الأكبر فى الخطاب النقدى الألمانى. وبالرغم من أن لسينج نفسه استبقى مصطلح الخيال *Einbildungskraft*، فإن تأثيره لابد أن يكون حاسماً فى الترويج لصعود مصطلح القدرة الشعرية *Dichtungskraft* (أو أحياناً مصطلح *Dichtungsvermögen* الذى يدل على المعنى نفسه) باعتباره بديلاً مساوياً للمصطلح الإنجليزى والفرنسى "الخيال" *imagination* وهما مرادفان يمنحان الشعر *Dichtung* علاقة متميزة بالنسبة لقوة الذهن الإبداعية.

مصطلح "الخيال" *Einbildungskraft* لا يزيحانه بديلاه تماماً، فعلى سبيل المثال، يمنحه كائط حياة جديدة ورفيعة إلا أنه يتمسك به؛ لأنه مثل "الخيال" *imagination*، يمكن أن يعين مقولة معرفية غير مقصورة على طريقة ووسيلة فنية معينة. ولكن كما يقول إنجل، "بداية من عام ١٧٧٠ فصاعداً، كان الميل إلى فصل الوهم *Phantasie* والخيال *Einbildungskraft* والقدرة الشعرية *Dichtungskraft* ممارسة شائعة فى الفكر الألمانى" (الخيال الإبداعى). وأسهم العديد من المنظرين بعيداً عن الأسماء المألوفة لحققة العاصفة والقصف *Sturm und Drang Circle* فى المبادرة النقدية الجديدة: إرنست بلانتر *Ernst Platner* فى كتابه أنثروبولوجيا الطبيب والفيلسوف *Anthropologie für Aerzte und weltweise* (١٧٧٢، طبعة مزيدة عام ١٧٩٠)، وليونهارد مايستر *Leonhard Meister* فى كتابه مقالة عن الخيال *Versuch über die Einbildungskraft* (١٧٧٨) وفى ثلاث دراسات أخرى نشرت بين عامى ١٧٧٥ و ١٧٩٥، وسولتزر الذى يعد مقالیه عن "الخيال" و"القدرة الشعرية" فى كتابه نظرية عامة *Allgemeine Theorie* ملائمين بوجه خاص لمحمل التفكير الألمانى الجديد حول الخيال على نظريات الشعر، ويصر سولتزر على تمييز "الخيال" - أعم قدرة للذهن على إدراك العالم باعتباره تركيبه الخاص - عن "القدرة الشعرية"

لأن المصطلح الأخير "صفة خاصة من صفات الخيال، وأوسع وأخصب" (نظرية عامة، المجلد الأول)، يقول سولتزر إن الخيال في الشعر لديه "القدرة على أن يخلق صوراً ذهنية من معطيات الحواس والحس الداخلي لم يتم إدراكها إدراكاً فورياً من قبل"، وبصياغة لا بد أن كولردج حاكها في تعريفه الشهير للخيال الثانوي Secondary Imagination، يقول بأن الخيال عند خلق هذه الصور الجديدة لا بد أن يقوم في العادة بإذابة مدركات التجربة المتلقاة بطريقة شائعة وفصلها وهو بصدد جعلها متكاملة في كل عضو متقن (المجلد الأول). إن مناقشة سولتزر تستبق كتاب شلي دفاع عن الشعر استباقاً أكثر لفتاً للنظر حتى من كتاب كولردج سيرة أدبية في تأكيده الذي يتخذ طابعاً مثالياً على القدرة المميزة للغة على الاستحواذ على الذهن مباشرة بمعزل عن توسط الحواس: "من بين الفنانين، يحتاج الشاعر إلى القدرة [الشعرية] بأعلى درجاتها، لأنه.. لا يعمل من أجل الحواس، بل من أجل الخيال" (المجلد الأول). ونرى هنا خروجاً على التقليد التجريبي، حتى بالصورة التي استوعبها بيرك ولسينج ونقلها.

كان هذا الميل إلى عزل الخيال في الشعر عن الحس المادي له حدوده، كما أدرك سولتزر نفسه عندما قال إنه من خلال الخيال في أرفع أشكاله "يصير الوجود الروحي للأشياء منظوراً لنا". وواصل الكتاب الملتزمون بشعرية الفورية العاطفية والإحالية التاريخية الكثيفة ترويح فكرة عن الخيال يتم فيها تحويل تجربة الحواس وتقويتها، بدلا من تهميشها وتفاديتها. والدافع عند هيردر لتمييز الشعر باعتباره الفن الوحيد للخيال الخالص دافع قوى: الشعر هو "الفن الرفيع الوحيد للروح مباشرة" (الأعمال الكاملة، المجلد الرابع)، إلا "أنه يشتغل على الحس الداخلي، وليس على العين الخارجية للفنان" (المجلد الثامن عشر). ولكن تكريس هيردر نفسه للشعر الغنائي والشعر الشعبي والغناء، كما رأينا، أرجعه دوماً إلى التأكيد على الصوت اللغوي والصوت البشري والوزن - بداية من عن أصل اللغة *Über den Ursprung der Sprache* (كتبه عام ١٧٧٢) إلى عن طبيعة الشعر الغنائي وأثره *Von der Natur und*

Wirkung der lyrischen Dichtkunst في تيربسيكوري^(*) *Terpsichore II* الذي كتبه عام ١٧٩٥ (الأعمال الكاملة، المجلد السابع والعشرون). وأصبح البعد الحسي للغة - الذي يعد في الأساس عند هيردر مسألة متعلقة بالأذن ولا تتعلق بالعين - جزءًا حيويًا من الطاقة الخيالية لكونه ضاربًا بجذوره في العفوية العاطفية للتراث الثقافي القديم.

نلاحظ في هذه اللحظة الحاسمة أن هيردر ربما كان أهم شخصية أدبية في أواخر القرن الثامن عشر قرأ كتاب فيكو العلم الجديد *Scienza Nuova* على وجه التأكيد بما فيه من افتراض "عصر ما بعد طوفان نوح" من الخيال الحسي^(٣٣). كان لودوفيكو موراتوري Ludovico Muratori، معاصر فيكو، أكثر تأثيرًا على نطاق واسع في نظريات أواخر القرن الثامن عشر عن الخيال، ونشر كتابه *قوة الخيال البشري Della Forza della Fantasia Umana* في البندقية عام ١٧٤٠. وإحياء موراتوري لتصورات عصر النهضة الإيطالي للإبداع الخيالي والخرافة Fiction نكره سولتزر على نحو بارز كما ذكره فريدريش فون بلانكنبورج Friedrich von Blanckenburg نشر كتابه ملحق أدبي لكتاب يوهان جورج سولتزر نظرية عامة في الفنون الجميلة *Litterarische Zusätze zu Johann Georg Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste* (١٧٩٦) قدم مسحًا شاملاً للخطاب النظري الألماني عن الخيال أدلى فيه جوته وكانط وشيلر وتيتنز بمدخلاتهم.

لا يذكر ويليك أو ويمسات وبرووكس أو أبرامز اسم يوهان نيكولاوس تيتنز Johann Nicolaus Tetens قط، ولكن إنجل يولى كتابه مقالات فلسفية عن الطبيعة البشرية وتطورها *Philosophische Versuche über die Menschliche Natur und ihre Entwicklung* (١٧٧٦ - ١٧٧٧) عناية كبيرة ويقول إنه هو وكانط "يقفان كتمثالين هائلين في تصورهما للخيال" (الخيال الإبداعي). ورأى إنجل أن تيتنز أهم رائد لكانط - ثم صار

(*) تيربسيكوري Terpsichore في الأساطير الإغريقية القديمة ربة الرقص والغناء الكورالي، كما يطلق الاسم أيضًا على فن الرقص، والكلمة تعني حرفيًا الاستمتاع بالرقص. (المترجم)
Engell, *Creative Imagination*. (٣٣)

فيما بعد مؤثرًا مباشرًا مهما على كولردج - ويرجع ذلك في الأساس إلى الطرائق التي "يرتبط [بها] أصحاب المذهب الارتباطي والباحثون في العبقرية في بريطانيا، خاصة جيرارد، بالمفكرين الألمان". وقد تبنّت مصطلحًا جديدًا لـ "الخيال" بأشمل معنى له: قوة الخيال Vorstellungskraft - الذي يعنى حرفيًا "قوة التقديم" - أو كما يفهمه تبنّت بطريقته الخاصة، قدرة الذهن على تقديم الصور داخليًا (المجلد الأول). ويشمل مصطلح تبنّت الإدراك المباشر ("قوة الإدراك" Perceptionsvermögen و"القدرة على الاستيعاب" Fassungskraft) أو إعداد الإدراك المباشر عند التمثيل ("تعديل الوضع" Wiederstellungskraft، أو "الإبداع" Phantasie أو "الخيال" Einbildungskraft، وهما مصطلحان بديلان) وفي أرفع تجلياته - تشكيل صور وأفكار جديدة، مما يطلق عليه تبنّت قوة الشعر Dichtungsvermögen أو الطاقة المكثفة Dichtkraft. والخيال بوصفه "طاقة مكثفة" عند تبنّت عبارة عن "قوة تشكيلية خلّاقة"، وهو تشكيل يميز الشعر باعتباره طريقة في التعبير التخيلي Imaginative articulation، حتى بالرغم من أن تبنّت يدلى في العادة بأمثلة من الفنون المرئية Visual arts. وأمثله على "الطاقة المكثفة" في الكتابة أمثلة مذهشة أحيانًا، كما في ثنائه على البروبنجناجيين^(٣٤) Brobdingnagians والليليوتيين Lilliputians عند سوفت (انظر إنجل، الخيال الإبداعي). والطاقة المكثفة على كل حال طاقة تشكيلية وموحدة وتبعث النشاط والحيوية عند تبنّت. ومن الواضح أن تبنّت تبع جيرارد في ربط العبقرية التخيلية بالقصدية المرادة، وشرح ذلك إنه في الطاقة المكثفة تصعد الأساليب الأدنى أو الأكثر أساسية للنشاط التخيلي إلى مستوى أعلى وتصير "تلقائية"، أي "منشطة لذاتها" أو "مولدة لذاتها" أو حتى "مريدة لذاتها"^(٣٤).

(*) نسبة إلى بروبنجناج Brobdingnag، وهي بلد في رواية رحلات جليفر لجوناثان سوفت، كل سكانها وكل شيء فيها هائل الحجم. (المترجم)

(٣٤) انظر Engell, *Creative Imagination*: "بعد قراءة تنّت في ١٧ مايو ١٧٧٩ كتب هامان إلى هررد أن كانط كان يضع تنّت نصب عينيه دائمًا، كما أنه نفسه ذكر استخدامه لتبنّت".

تتجلى أهمية تيتنز لكانط في إصراره على الدور المعرفي النقدي للخيال في التمثيل، في تصوير تصورات الذهن التي لولاه لظلت مستدخلة internalized تمامًا - وذلك من خلال الوظيفة التي يطلق عليها تيتنز اسم الوظيفة "التصويرية"^(٣٥). كانت ملاحظات كانط عن الشعر في كتابه نقد الحكم ليست شاملة، ولكنها وفيرة بما يكفي للإيحاء بمدى إمكان تطبيق المكانة المركزية باطراد للخيال في فلسفته للذهن على إنتاج وتلقي الأعمال الفنية القولية Verbal Works of Art. في القسم الذي يتناول "تقسيم الفنون الجميلة" من كتاب كانط، بعد تفسيره للعبقريّة مباشرة، قسّم كانط الفنون القولية إلى "الخطابة" Oratory و"الشعر" بنكاء فلسفي بديهي: "الخطابة فن الانخراط في مهمة الفهم كما [لو كانت] لعباً حراً للخيال، والشعر فن إجراء اللعب الحر كما [لو كان] مهمة الفهم" (القسم ٥١، الترجمة الإنجليزية لبلوهار، طبعة الأكاديمية، المجلد الخامس). أدى هذا التمييز الملغز بكانط إلى أن يزعم أن الشعر نوعاً من الإنتاجية المعرفية المستترة: "الشاعر... يعد بالقليل ويعلن مجرد لعب بالأفكار، إلا أنه ينجز شيئاً جديراً بأن [يسمى] مهمة؛ لأنه عندما يلعب يقدم غذاء للفهم ويبعث الحياة في تصوراته من خلال الخيال". ويواصل كانط السير على هذا النهج في القسم رقم ٥٣، "مقارنة القيمة الجمالية للفنون الجميلة العديدة": "يحتل الشعر أعلى مكانة بين كل الفنون. (فهو يدين بأصله للعبقريّة تقريباً، وأقل [الفنون] عرضه للتوجيه من قبل قاعدة أو قدوة). يوسع الذهن؛ لأنه يحرر الخيال ويقدم لنا - من بين مجموعة غير محدودة من الأشكال الممكنة التي تتناغم مع تصور معين، ومع ذلك في إطار هذا التصور - ذلك الشكل الذي يربط عرض التصور بثروة فكرية لا يوجد تعبير لغوي مكافئ لها تماماً، ولذا يصعد الشعر بطريقة جمالية إلى الأفكار" (ترجمة بلوهار الإنجليزية، طبعة الأكاديمية، المجلد الخامس). ثم جادل كانط الارتباط الحميم بين الشعر والموسيقى الذي أصبحنا نعدّه مميزاً لصعود الشعر الغنائي في أواخر القرن الثامن عشر. وبالرغم من أن احتفاء كانط بالشعر في النقد الثالث من كتابه افتقر إلى ضرب أمثلة محددة والأهم من ذلك افتقر إلى الفلسفة الصريحة للغة لتمكن ملاحظاته من أن تصيره

(٣٥) يقدم الفصل السادس عشر من كتاب إنجل الخيال الإبداعي مناقشة تمهيدية جيدة لإسهام فخته.

قابلة للتطبيق مباشرة في التأويل النقدي، فإنه أوصلنا إلى حد تلك التفسيرات الرومانسية للسمو الخيالي والقيمة الجمالية فأصبحنا ننظر إليه على أنه مخترعهما الفلسفي الأساسي.

أوصلنا النقد الثالث في كتاب كانط بطريقة مباشرة إلى حد ذلك الهياج الفلسفي والنقدي العظيم في تسعينيات القرن الثامن عشر بألمانيا الذي تبارى فيه هيردر وفخته Fichte وشيلر وتيك Tieck وفاكنرودر Wackenroder وشلنج والأخوان شليجل ووسَّعوا الموقف الكانطي. وهذا الهياج معقد لا يمكننا الإمام به هنا. إن اقتران الروح Geist عند فخته بالخيال - إذا استشهدنا بمجرد مداخلة من المداخلات الفلسفية الكبرى - يرتبط بالشعر والشعرية ارتباطاً شديداً التجريد ولا يمكننا أن نلخصه بكفاءة في مسح من هذا النوع، وعلى أي حال، يمكن استيعاب آثاره على نظريات الخيال في الشعر خير استيعاب في إطار السياق التاريخي للرومانسية في القرن التاسع عشر^(٣٦). ولكن ينبغي علينا أن نقول شيئاً عن إسهامى شيلر وجوته في رؤية آخر القرن الثامن عشر للخيال. بالرغم من أن جوته كان قد قرأ كانط في فترة مبكرة مثل ثمانينيات القرن الثامن عشر وبدأ التعليق عليه في ذلك الوقت، فإن أهم تصريحاته النقدية عن الخيال تنتمي في الأساس للفترة اللاحقة من حياته الأدبية والنقدية. ولكنه أعرب عن اهتمامه بقوة الخيال في الشعر الخطيرة المدمرة التي تتباين تبايناً حاداً مع الإلهام الترنسندنتالي الذي فحصناه لتونا - وجاء هذا الإعراب جزءاً من تمثيله لأيدولوجية العاصفة والقصف في آلام الشاب فترتر: "خيالنا - الذي تجبره طبيعته نفسها على الكشف وتغذية الرؤى الخيالية للشعر - يمنح شكلاً لطائفة كاملة من المخلوقات نحن أنماها، ويبدو كل شيء حولنا أكثر بهاء وكل شخص آخر أكثر كمالاً" (الأعمال الكاملة، المجلد الرابع)^(٣٧). ويعد تفكير شيلر، في أحد جوانبه، محاولة صريحة لتناول مخاوف جوته بأن يحدد بديلاً صحياً من الوجهة الثقافية والنفسية للتغلب المريض للرجبة الخيالية. ففي كتابه رسائل عن التربية الجمالية للإنسان *Letters on the Aesthetic Education of Man* (١٧٩٥)، يراجع شيلر انجذاب كانط المتكرر لـ "اللعب الحر للملكات المعرفية" ويقدم مفهوم Spieltrieb الذي

(٣٦) الترجمة الإنجليزية لـ Catherine Hunter, Signet Classic edition (1962).

(٣٧) الترجمة الإنجليزية لـ Catherine Hunter, Signet Classic edition (1962).

يعنى حرفياً "دافع اللعب" أو "باعث اللعب" فى محاولة من جانبه لتسمية قوة ذهنية أكثر أساسية من "قوة الشعر" وأقل تأثراً بالتضمينات الإشكالية التراكمية من "الخيال". و"دافع اللعب" يخلق الحالة التى يطلق عليها شيلر اسم "الشكل الحى" *Lebende Gestalt* (الخطاب الخامس عشر، الأعمال الكاملة، المجلد العشرون)، تم فيها تقييم المضمون التاريخى والحسى للعمل الفنى وفقاً لمبدأ مختلف عن المعايير المتعارف عليها، وذلك بعزله صراحة عن الواقع وعن الباعث العملى والمغزى. هنا نرى شيلر يشق طريقه نحو هذه الصياغات المؤثرة - ونبدأ فى استيعاب بعض مغزاها على كتابة الشعر وقراءته - فى قصيدته التى كتبها عام ١٧٨٩ بعنوان الفنان *Die Künstler* (الأعمال الكاملة، المجلد الثانى).

قرأ كولردج مسرحية شيلر اللصوص *Die Räuber* باستمتاع بالغ عندما كان فى جامعة كمبريدج فى بداية تسعينيات القرن الثامن عشر. ولكن الكتابة الأدبية والفلسفية الألمانية لم تحدث تأثيراً حاسماً على فكره عن الخيال إلا بعد أن ذهب هو ووردزويرث إلى ألمانيا لمدة عشرة شهور عام ١٧٩٨ - ١٧٩٩. ولكن القصائد التى كتبت بين عام ١٧٩٥ والعام الذى نشرت فيه الحكايات الشعبية الغنائية (١٧٩٨) ضمت - كما رأينا - بذوراً تأملية نبتت فيما بعد وكونت حياة نظرية كاملة بعد أن قرأ تيتنز وكانط وفخته وشيلنج. ولدينا مثال شهير على ذلك فى قصيدته "القيثارة الهوائية" *The Aeolian Harp* (١٧٩٥):

كم من فكرة متحررة حلت برضاها
وكم من خيالات هفافة متراخية
تجوب عقلى المكسال المسالم
فى جموح وتنوع الأنواء العشوائية
التي تنتفخ وترفرق على هذا العود الخاضع
ماذا لو لم يكن كل ذى طبيعة حية
سوى قيثرات عضوية متباينة الأشكال

ترعش الفكر كما لو كانت تدفع فوقها

نسيما فكريا تشكليا شاسعا

هو روح كل منها، وفي ذات الوقت إليها جميعا

نقح كولردج هذه القصيدة عدة مرات للطبعات التالية (نشرت لأول مرة في كتابه قصائد عام ١٧٩٦)، ويقال في العادة إن إضافته لمقطوعة ثمانية الأبيات عن "الحياة الواحدة داخلنا وخارجنا" عام ١٨١٧ تبين كم كان تفكيره عن الخيال الإبداعي متخلفا في أواخر تسعينيات القرن الثامن عشر. ومع ذلك فالنص الأصلي - بالرغم من تأكيده على سلبية الذهن في التلقى - يستعمل مجازي الصنعة البشرية ("العود") والطاقة الطبيعية ("الأنواء العشوائية") ليربط ذهن الشاعر المتحدث بالقوة الكونية النشطة التي يتم تعيينها في الوقت نفسه بأنها "الروح" و"الله". ويمكن أن ينظر المنظور التصوري، وحتى مصطلحات مثل "تشكيلي" و"فكري"، للوراء إلى أكنسايد، إلا أن كولردج يكتشف هنا بالفعل إمكانا جديدا في نسق راسخ.

أما بالنسبة إلى وردزويرث، وربما تكون صدمة بالنسبة إلينا أكثر من كونها استغرابا عاديا عندما نلاحظ أن كلمة "الخيال" لا ترد مطلقا في الإعلان عن الطبعة الأولى من حكايات غنائية شعبية (١٧٩٨)، وأنها ترد مرة واحدة في طبعة ١٨٠٠ من التمهيد بالإشارة إلى "جودي بليك Goody Blake وهاري جل" Harry Gill حيث جاء: "وددت أن ألفت الانتباه لحقيقة مؤداها أن قوة الخيال البشري كافية لإنتاج مثل هذه التغيرات - حتى في طبيعتنا الجسدية - التي قد تبدو إعجازية" (الأعمال النثرية، المجلد الأول). ويمكننا أن نفترض أن الخيال سيكتسب السمو الهائل الذي سينسبه إليه وردزويرث في الكتاب السادس من طبعة ١٨٠٥ من قصيدته المقدمة *Prelude* حيث يتم كشف قوته في الاسترجاع الشعري للحظة يتم فيها إحباط التجربة المادية للعالم الطبيعي وإبطالها، وفيها "نور الحس/ ينبعث ومضات كشفت لنا/ العالم اللامرئي" (الأبيات ٥٣٤ - ٥٣٦). إن ربط "قوة الخيال البشري" بـ "التغيرات حتى في طبيعتنا الجسدية" في طبعة ١٨٠٠ من التمهيد مثير للغاية نظرا لتباينه مع التأكيد الروحاني والمثالي بصورة مطردة في الكتابات اللاحقة. فعند وردزويرث الذي كتب التمهيد مازال الخيال مادة

"العالم القدير/ للعين والأذن"، فهاتان الحاستان هما اللتان "يخلقان نصف" half-create العالم الذي "يدركانه" في الأبيات الشهيرة من قصيدة "دير تترن" Tintern Abbey (النشيد الثاني، الأبيات ١٠٦ - ١٠٨). ويعلق وردزويرث على هذه الأبيات أنها ذات "تشابه وثيق ببيت رائع من أبيات يونج لا أستطيع تذكره على وجه الدقة". والذي لا يتذكره وردزويرث جيداً هنا هو البيت رقم ٤٢٤ من أفكار ليلية حيث "الحواس" "تخلق نصف العالم البديع الذي تراه"^(٣٨). إن اقتباس وردزويرث من يونج، في هذه اللحظة من قصيدته "دير تترن" وبهذه الطريقة، موزون بين تضمينات تصل للوراء إلى الميلاد المبالغ فيه في منتصف القرن للإعجاب الشديد بالعبقرية وللأمام للحظات الشطط الخيالي عند وردزويرث نفسه فيما بعد.

أما بالنسبة لبليك Blake الذي وضع رسوم أفكار ليلية (١٧٩٦ - ١٧٩٨) ليونج، كان الخيال دائماً سمعياً وبصرياً أيضاً، لكن بمعنى مختلف تماماً عن معنى "الورع الطبيعي" عند وردزويرث. "أعرف أن هذا العالم عالم الخيال والرؤية"، هكذا يكتب بليك إلى صاحب الغبطة جون ترسلر John Trussler في الثالث والعشرين من شهر أغسطس عام ١٧٩٩، ويكمل كلامه: "أرى كل شيء أرسمه في هذا العالم، لكن كل شخص لا يرى بالطريقة نفسها.... فبالنسبة لأعين إنسان الخيال، الطبيعة هي الخيال نفسه... أما بالنسبة لي فهذا العالم عبارة عن رؤية متواصلة للفانتازيا أو الخيال" (الأعمال الشعرية والنثرية). ولكن من الخطأ أن نزع أن إيمان بليك البصري بالخيال الحسى كان مؤثراً، بأى معنى شكلي، في الخطاب النقدي في أواخر القرن الثامن عشر؛ فحتى أعماله المطبوعة طباعة خاصة لم يعرفها إلا أشخاص قلائل. ولكن فن بليك وأفكاره برزا في أواخر القرن التاسع عشر ولعبا دوراً كبيراً في ذلك القرن في تعريف الخيال الثورى والرومانسى. ولهذا السبب نفسه يجدر بنا أن ندرك مدى استجابة بليك العميقة لسياق أواخر القرن الثامن عشر. فقناعاته عن الخيال البشرى كانت صوفية ومتطرفة، إلا أنها تولدت من درايته بمجادلات القرن الثامن عشر الأساسية حول علاقة الخيال بتجربة الحواس والعاطفة والمعايير الثقافية والصراع الاجتماعى، وترتبط رؤية بليك المدهشة لـ "التمائل المخيف" Fearful Symmetry في قصيدته "البير" The Tyger

(٣٨) انظر. Lyrical Ballads, ed. Brett and Jones.

(أغانى البراءة والتجربة، ١٧٩٤) ارتباطاً معقداً برؤية أكنسايد لـ "التمائل اللامحدود للأشياء" فى كتابه مباحج الخيال. ولابد أن يثير هذا الارتباط تأكيد بليك للتمائل المحدود أو المؤطر والمخيف فى آن، سياسياً وجمالياً على التواء، مجرد طريقة من الطرائق المدهشة التى تستعيد بها تشكيلاته الجذرية للخيال حتى فى الوقت التى تتحدى فيه - تشكيلات صارت ترمز للتقليد المهيمن للتفكير النقدى.

المسرح (١٦٦٠ - ١٧٤٠)

ماكسيميليان إي. نوفاك Maximillian E. Novak

انتقلت النظرية النقدية بوجه عام خلال هذه الفترة للمسرح من التحليل الشكلي للبنية المسرحية الذي يقوم على ما اعتبره النقاد مبادئ عقلانية إلى نظرية ونية affective theory كانت فيها استجابة الجمهور المفعممة بالإحساس الاختبار الأساسى للمسرحية: باختصار، تحولت من النظريات الفرضية لفرنسوا هيدلان François Hédelin، والأب دوبينيك Abbé D'Aubignac، إلى نظريات الأب دوبو Abbé Du Bos بما فيها من رفض لمبادئ الذوق الآلية. ولكن القضية العملية لاستجابة الجمهور لوسيلة مثل المسرح كانت حاسمة. فكان لابد من إضفاء الطابع العقلاني على ما يحبه البلاط أو جمهور المدينة في العادة وتحويله إلى موقف نظري، واشتط نقاد قلائل مثل جورج فاركوهار George Farquhar الذي صرف النظر عن أرسطو باعتباره هاوياً ليس لديه استيعاب عملي للبنية الحقيقية للمسرحية^(١)، ولكن مسألة عملية للغاية مثل كم عدد الأيام التي تعرض فيها المسرحية يمكن ألا تمارس ضغطاً كبيراً على النظرية المسرحية الراهنة.

كانت الطرائق التي فتنت بها القوة القومية والأساليب المعاصرة الجمهور والنقاد على السواء أكثر تعقيداً إلى حد ما، ولكنها كانت لا تزال دالة. فلقد شهدت الفترة التي ندرسها هنا هيمنة الذوق الفرنسي والأدب الفرنسي في أوروبا كلها، وكانت إسبانيا، التي هيمنت على أوروبا عسكرياً طوال القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، مازال لها تأثير على الذوق الأوروبي، ولكن كما أن معركة السفراء عام ١٦٦١ حسمت المكانة النسبية لهاتين الدولتين إلى الأبد،

(١) Farquhar, Works, II.

انتصرت النظرية المسرحية الفرنسية وتطبيقها على أشكال المسرح الإسباني الأقل التزامًا بالأصول المرعية. وبالنسبة لأمة صغيرة مثل بريطانيا، كان هناك ضغط دائم من باقي دول أوروبا لأن تلتزم بذوق العصر، وهو ذوق كان مخالفًا في العادة للحساسيات البريطانية.

- ١ -

بالرغم من أن أطروحة دوبينيّاك القواعد التطبيقية للمسرح *La Pratique du théâtre* (التي ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٦٨٦ بعنوان الكامل في فن المسرح *The Whole Art of the Stage*) نشرت قبل بداية الفترة التي ندرسها بثلاث سنوات، فإنه كان لها أثر هائل على العروض المسرحية، وبالرغم من أن هذا الكتاب ينظر إليه البعض على أنه جماع الآراء النقدية للخلاف على مسرحية لوسيد *Le Cid* الذي شب منذ فترة طويلة بين كورني *Corneille* وقوى ريشليو ^(١) *Richelieu*، فإنه يطرح موضوعاته بتأكيد وسلطة جعلًا ناقدًا خبيرًا بأدب المسرح ومتمرسًا تمامًا في تمثيل المسرحيات على خشبة المسرح عاجزًا عن أن يهاجم دوبينيّاك هجومًا ذا فاعلية. ولا يلجأ دوبينيّاك لجوءًا مباشرًا إلى كتاب فن الشعر لأرسطو، بل يحتكم إلى العقل باعتباره أساسًا لما يسميه "قواعد المسرح". وليست حججه في حاجة لأن تعتمد على سلطة القدماء التي سحب من تحتها البساط.

بالنسبة للاعتراض الأول، أرد عليه بأن قواعد المسرح لا تقوم على السلطة، بل على العقل، فهي لا تضعها القدوة، بل الحكم الطبيعي للبشر ^(٢).

(١) Gasté. *La Querelle du Cid*, Passim; *Les Sentiments de l'académie française sur le Cid*; Batiffol, *Richelieu et Corneille*

(٢) *La Pratique du théâtre*, English Trans. as *The Whole Art of the Stage*

ما يعدّه دويينيّاك معقولاً يشمل أكثر من الوحدات الثلاث المعتادة التي تطالب بأن يحدث حدث وحيد في موقع واحد في خلال فترة أربع وعشرين ساعة.

ربما كانت أكثر بيانات دويينيّاك لفتاً للنظر تلك البيانات التي تبرز من مقارناته للأوهام التي تخلقها خشبة المسرح بالأوهام المقدمة في لوحة تصوير فاللوحة ليس لها عمق - لا يوجد شيء تحت الصورة سوى قطعة القماش المرسومة عليها - ومع ذلك يقبل المشاهد ما يدركه على أنه شكل من أشكال الحقيقة. ويسرى الشيء نفسه على المادة المقدمة على خشبة المسرح. فالشخصيات مجرد ممثلين، إلا أن الجمهور يقبلهم عرفياً على ما يبدو به. ويقول دويينيّاك بأن المرء الذي لم يشاهد مسرحية من قبل عليه أن يتعلم كيف يفهمها، وإلا لن يستطيع أن يعرف ما إذا كان الملوك على خشبة المسرح ملوكاً حقيقيين أم مجرد تمثيلات، ويرى دويينيّاك أنه كما أن المنظور في التصوير له قوانينه العلمية، ينبغي أن يكون للحدث في المسرحية قوانينه المعقولة. ويذهب ماريون هوبسون Marion Hobson على صواب إلى أنه وراء مثل هذه التصريحات يكمن ارتياب عميق في الإيهام illusion، أي رغبة في ضبط الخيال وتحديد مجال التمثيل^(٤).

يرى دويينيّاك أن العقل سيقول لنا إن الزمن على خشبة المسرح لا بد أن يكون زمناً فعلياً، لذلك لا ينبغي تشويه إحساسنا بالزمن، ولا يفكر دويينيّاك هنا على أساس واقعية الحدث فحسب، بل وعلى أساس تجربة المشاهد أيضاً، وهكذا يمكن تطويل الزمن إلى حد ما في فترة الاستراحة بين الفصول عندما يمكن إفساح مجال للخيال. ولكن يعتقد دويينيّاك بوجه عام أن الساعات الست للحدث

Hobson, *The Object of Arts*. (٤)

التي اقترحها سكاليجر Scaliger أكثر تمشيًا مع إحساسنا بالواقع من الأربع والعشرين ساعة التي سمح بها الكلاسيون.

يرفع دوبينيّاك أيضًا من قدر مفهوم ارتباط المشاهد، أي ربط المشاهد ببعضها بعضًا بحيث لا تترك خشبة المسرح خالية بين مشهدين، بل تشغلها إحدى شخصيات المشهد السابق إلى حين ظهور شخصيات أخرى مما يخلق وحدة رابعة. ويشار إلى ذلك بمصطلح "محاكاة الواقع" Vray-semblance في النص الفرنسي، وترجم إلى الإنجليزية في الترجمة المذكورة بـ "الإمكان واللياقة" Probability and Decency، ويتبع دوبينيّاك المبادئ المضمرة في هذا المفهوم ويضع قواعد للشخصية والحدث لابد أن تبدو غريبة نوعًا لقراء الأدب المتطبعين على الأفكار التي بدأت في القرن الثامن عشر والتي ظلت جزءًا من الحركة الواقعية في الرواية، أي أفكار العمق النفسي والغموض. ويقدم دوبينيّاك بدلًا من ذلك قواعد اللياقة القائمة جزئيًا على المكانة والطبقة الاجتماعية. أيًا كان الذي يمكن أن يحدث في المسرحية، لا يجب مطلقًا تصوير الملوك تصويرًا يؤدون فيه فعلًا أقل مما يتوقع أن يقوم به ملك، وتتقيد الشخصيات الأخرى في المسرحية بقيود مماثلة تقوم على الطبقة الاجتماعية والنوع من ذكر وأنثى. ولم تكن نظرية دوبينيّاك هذه نظرية نقدية وأدبية بقدر ما كانت رؤية أيديولوجية للمجتمع نقلت إلى الإنتاج المسرحي^(٥). تمسك دوبينيّاك بعالم قيدت فيه الرؤية التراتبية الصارمة للغاية الجوانب الخطيرة للإيهام.

وبالرغم من أن دوبينيّاك يستند إلى أرسطو في حججه في العادة، فإنه يقدم - كنموذج له - مسرح كورني بتأكيد على الصراع بين الحب والمثل البطولي الأعلى لـ "المجد". لم يكن الحب - أو نوع الحب الذي تم تصويره في التراجيديات الفرنسية في القرن السابع عشر - موضوعًا محط تناول في التراجيديات اليونانية في الغالب، ولزم دفاع خاص لتسوية مثل هذا التجديد. ينظر دوبينيّاك

Reiss, *Tragedy and Truth*. (٥)

إلى التراجيديا باعتبارها سلسلة من الأقوال الباعثة على الشفقة، ويلاحظ أن الفرنسيين لديهم عواطفهم القومية وأن هذه العواطف تستبعد الاهتمام بموت الطاغية وتتخصص في تقدير التضحية بالحب في سبيل الشرف. ويلاحظ أيضاً أن الفرنسيين يفضلون التراجيديا على الكوميديا، وتؤكد مناقشته للكوميديا على وضاعتها كنوع أدبي.

ظلت الكوميديا عندنا لفترة طويلة وضيفة وقليلة الشأن، بل وينظر إليها على أنها مشينة، نظراً لأنها تحولت إلى نوع من المهزلة Farce التي مازلنا نستبقها في نهاية بعض مسرحياتنا التراجيدية، ولا شك في أنها بلا فن أو جمال، ولا تستهوي إلا أسافل الناس الذين يجدون متعة في الكلمات والأفعال الفاحشة المخزية^(٦).

كان في كتاب كورني نفسه ثلاث أطروحات *Trois discours* (١٦٦٠) أقل تقديراً لأرسطو إلى حد ما، وللقواعد التي يفترض أنها مستمدة من كتابه فن الشعر وللأفكار القديمة الخاصة بالعواطف الملائمة للتراجيديا. ويرفض كورني عنف التراجيديا اليونانية باعتباره غير ملائم للجمهور الحديث - الذي لا يمكن أن يتصور زنى المحارم - ويدافع بوجه عام عن ممارسته الخاصة المتمثلة في كتابة نوع من التراجيديا يقوم على الحب والشرف بدلاً من عواطف الخوف والشفقة التي تستبعد أية عواطف سواها. وتوحى هذه الفكرة بثقة فرنسا في قيمها الثقافية الخاصة خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر (وهي ثقة ليست واضحة على الإطلاق في إنجلترا كما سنرى)^(٧).

(٦) D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, English trans. as *The Whole Art of the Stage*.

(٧) لمناقشة الطبيعة الخاصة للتراجيديا في القرن السابع عشر بوصفها أطروحة discourse أي "آلة لإلصاق

المعنى الصائب الحقيقي بنشاطات الإنسان في المجتمع ونشاطات الإنسان في الطبيعة" Reiss, *Tragedy and Truth*,

يقول سان إفريمون Saint-Évremond على سبيل المثال فى أطروحة
حول الإسكندر الأكبر : *Dissertation sur le Grand Alexandre*

أن نطرد الحب من مسرحياتنا التراجيدية باعتباره غير خليق بالأبطال
يعنى أن نسلبها ذلك السحر المسرى الذى يوحد أرواحنا بأرواحهم من خلال
رابطة معينة تتواصل بيننا. ولكن عندما ننزلهم إلينا من خلال هذه العاطفة
المشتركة، لا ينبغى علينا أن ننزلهم دون مستواهم أو ندمر ما يمتلكونه زيادة
على البشر العاديين. وإذا التزمنا بهذه الفطنة، يمكننى أن أؤكد أنه لا توجد
موضوعات لا يمكن فيها تقديم مثل هذه العاطفة العالمية - الحب - تقديمًا
طبيعياً خالياً من العنف^(٨).

يقول سان إفريمون إنه ما دام الجمهور يستمتع بمشاهدة النساء على
خشبة المسرح، فلا بد من تصويرهن بطريقة تجعلهن يعبرن عن العواطف التى
تجعلهن فى غاية الجاذبية والتى يفترض أنهن ذوات صلة بها. بالمثل يعتقد،
على غرار كورنى وخلاقاً لأرسطو، أن العصر يستمتع برؤية الفضيلة
النموذجية فى مأزق. وختم سان إفريمون مقالته عن التراجيديات القديمة والحديثة
بما أسماه "فكرة جديدة وجريئة":

فكرة جديدة وجريئة غدى... ينبغى علينا فى التراجيديات قبل أى شىء
آخر أن نعتنى بالتعبير الجيد عن عظمة النفس التى تثير فىنا إعجاباً رقيقاً. ومن
خلال هذا النوع من الإعجاب تفتن عقولنا أيما افتتان وتنهض شجاعتنا وتتأثر
أنفسنا تأثراً بالغاً^(٩).

^(٨) "Le Grand Alexandre", *Oeuvres en prose*, II, lines 210-20; English trans. from *Works*.

^(٩) Saint-Évremond, *Oeuvres en prose*, IV; English trans. *The Works of Monsieur de St Évremond*, II.

يهيئ سان إفريمون بدفاعه عن الإعجاب "الرقيق" المشهد النقدي للمسرح الجديد لراسين Racine بتركيزه على الشخصية والعواطف، وهو مسرح مهد الطريق لفكر دوبو في القرن الثامن عشر.

في أثناء ذلك غلب مذهب "كلاسي" أشد صرامة على كتابات رينيه رابين René Rapin. ولكن بالرغم من أننا نخطئ إذا اعتقدنا أن أرسطو الذي يتحدث عنه رابين لم يكن شخصية مبتدعة في القرن السابع عشر لا تقل ابتداءً عن المسرحيات التي ينقدها (رابان)، إلا أن ولاءه لأرسطو ولنماذج القدماء كان ما زال ذا قوة لا بأس بها. كان رابين قاسيًا على الميل الفرنسي إلى جعل الحب الموضوع الرئيسي في المسرحيات التراجيدية. وشرع في هجومه على "ملاطفة النساء" gallantry بالثناء على الشخصية القومية للفرنسيين.

ربما اضطرت أمتنا الملاطفة للنساء بطبعها اضطرارًا أملت طبعها إلى أن تشكل لأنفسنا نظامًا جديدًا في التراجيديا يناسب مزاجنا. كان اليونان - الذين كانوا دولاً جماهيرية وكانوا يكرهون النظام الملكي - يجدون متعة في عروضهم المسرحية، في رؤية الملوك أذلاء، ونوى الحظ الوافر في حالة دمار؛ ذلك لأن التمجيد كان يحزنهم. أما جيراننا الإنجليز فيعشقون الدم في رياضتهم نتيجة لمزاجهم الدموي، وهم متوقعون، ومنعزلون عن باقي البشر. أما نحن فأكثر إنسانية، علاوة على أن ملاحظة النساء تتماشى مع أخلاقنا، واعتقد شعراؤنا أنهم لا يمكنهم أن ينجحوا على المسرح إلا من خلال العواطف العذبة الرقيقة وربما كانوا على صواب في ذلك؛ لأن العواطف الممثلة تصير في الواقع مشوهة وتافهة ما لم تقم على عواطف تتوافق مع عواطف المشاهد. وذلك يلزم شعراؤنا بأن يناصروا بقوة ميزة ملاطفة النساء على المسرح، وأن يحولوا موضوعاتهم نحو الحب والرقّة لكي

يرضوا النساء اللاتي جعلن أنفسهن حكاما لهذه التسلّيات واغتصبين حق إصدار الأحكام^(١٠).

يتظاهر رابان بأنه يذعن لذوق عصره، في حين أنه في الحقيقة ينعى ضياع العبقريّة اليونانية. وهو يلوم التأثير الإسباني لإدخاله المكائد الغرامية ويقترح أن يحاول الفرنسيون أن يقدموا مسرحا خاليا من هذه الحماقات. قد يكون موقف رابان المعادي لمثل هذه الممارسات المعاصرة هو الذي ألهم مترجمه، توماس رايمر Thomas Rymer، أن يشن هجوماً أكثر شراسة على العروض المسرحية الإنجليزية.

وجد رايمر عند رابان نبرة أخلاقية عالية. وبالرغم من أن منهج رابان يبدو للوهلة الأولى معزرا لنقاش هوراس المقنع الجامع حول المفيد والممتع، فإن رابان يؤكد بشدة على الغاية الأخلاقية للشعر:

إن كل الشعر الذي ينزع إلى فساد الأخلاق مخالف للأصول المرعية وباطل، وينبغي علينا أن ننظر للشعراء باعتبارهم عدوى عامة وأخلاقهم ليست نقية^(١١).

في الواقع، المسرح التراجيدي عند رابان عبارة عن قاعة محاضرات يتعلم فيها الجمهور أن يميز تمييزاً أخلاقياً بين كليتمنسترا Clytemnestra التي تستحق القتل؛ لأنها قتلت أجاممنون Agamemnon وهيوليتوس Hippolytus الذي يموت بالرغم من كونه فاضلاً تماماً. وهكذا تكون التراجيديا علاجاً بالتي كانت هي الدواء homeopathic cure للغرور وجفاء القلب. وبالنسبة للذين يشعرون بشفقة بالغة أو خوف مسيطر في طبيعتهم، تكون التراجيديا بمثابة منظم

^(١٠) Rapin, *Réflexions*, II, Section XX; English translation from Rymer, *Reflections on Aristotle's Treatise*.

^(١١) Rapin, *Réflexions*, I, section IX; English trans. Rymer, *Reflections on Aristotle's Treatise*, II, Section IX.

لهذه المشاعر بأن تعلم المشاهد أن يشفق فقط على أولئك الذين يستحقون الشفقة، وتظهر - من خلال كشف الأشياء المرعبة التي يعانيها العظماء - أن ما هو شائع عند كل البشر لا ينبغي الخوف منه. ولكي تعلم التراجيديا هذه الدروس، ينبغي أن تثير عواطف النفس. ويبدو أن رابان، مثل العديد من كتاب التراجيديا، يجد في هذا النشاط للعواطف - أي في التخفيف من ركودها المعتاد - مصدراً للمتعة الأصيلة. ويختتم رابان نقاشه بنبرة أخلاقية. مؤكداً - مثل لوبوسو Le-Bossu الذي أصر على أن كل الحكايات الأدبية مهما كانت معقدة تحتوي في لبها على درس أخلاقي تعليمي وبسيط نسبياً^(١٢) - على التزام المسرح برفع شأن أذهان جمهوره بأن يقدم له نماذج ذات أعمال عظيمة. وبالرغم من أن تطوير صيغة "العدالة الشعرية" ترك على عاتق رايمر للنهوض به، فإن الفكرة كانت كامنة في القواعد الفرضية التي أملاها النقاد الفرنسيون في القرن السابع عشر.

يلمح رابان إلى مفهوم وجد في جولدسميث Goldsmith مؤيداً أكثر حماساً له خلال القرن التالي، ألا وهو تصور مؤداه أن التراجيديا والآداب عامة ليست دواية وأن كل أدب قومي له جوهره الفريد الذي يعبر عن شخصيته القومية الفردية؛ ولذا عندما يتحدث رابان عن الكوميديا، يخصص بها الإيطاليين الذين يعددهم "كوميديين بطبعهم". وبالرغم من عبقرية موليير Molière، فإن الملهاة المرتجلة Commedia dell'arte الإيطالية غلبت على صورة الكوميديا طوال القرن السابع عشر، وتقدم لنا لوحات فانتو Watteau الرائعة لشخصيات من الفرقة المسرحية الإيطالية في باريس موسوعة لرسم الصور الركوكو rococo iconography والمهارة الفنية. بالطبع تدرب موليير في بداية حياته الفنية على النمط الإيطالي، إلا أنه خرج عليه ليخلق مسرحاً من ألمع المسارح الكوميديية في ذلك العصر، وبالإضافة إلى ما حققه على خشبة المسرح وتحوله إلى قدوة لغيره، ترك لنا تعليقات قليلة صارت مهمة لنظرية الكوميديا. ففي تمهيد مسرحية طرطوف

^(١٢) Le Bossu, *Traité du poème épique*, passim

Le Tartuffe، قدم موليير مسرحيته على أنها تسلية غير مؤذية، مدافعاً فى الوقت نفسه عن الدور الجاد للكوميديا بوصفها مصححة اجتماعية - خاصة لأولئك الذين حاولوا أن يقيموا المسرحية - وبمجرد التسليم بهذه الغايات أصبح موليير فى وضع يخول له الدفاع عن شكل من أشكال المحاكاة الأدبية ينبغى فيه أن يتم تصوير المنافق كما هو إذا أردنا للعمل أن ينجح، ويلجأ موليير، بوجه من الوجوه، إلى فلسفة الجمال الواقعية العملية - بدلاً من النموذج العقلانى السائد - باعتبارها حجر الأساس فى دفاعه. (كان هذا الدفاع مشابهاً للدفاع الذى استخدمه كتاب المسرح الإنجليز عندما اتهمهم كولير Collier بالفحش والبذاءة فى نهاية القرن السابع عشر). هناك وثيقة ثانية بعنوان خطاب حول كوميديا الدجال *Lettre sur la comédie de l'imposteur* (١٦٦٧) تنسب أحياناً لموليير، ولكن قد يكون كيرودو لا شامبر Cureau de la Chambre هو الذى كتبها، وهى عبارة عن دفاع عن أسلوب موليير فى كتابة الكوميديا وتحليل للعناصر النفسية التى تولد الضحك. ويصر الخطاب على البرود الجوهري للكوميديا وقدرتها على أن تفصل الجمهور عن التعاطف، ويحتفظ هذا الإسهام فى نظرية الكوميديا بمغزاه فى منطقة كانت فيها الأفكار النقدية قليلة وغير كافية.

- ٢ -

باستثناء ترجمة جونسون Jonson لكتاب فن الشعر لأرسطو، يمكن القول بأنه لم يكن هناك أى شبيه بنظرية فى المسرح فى إنجلترا قبل عام ١٦٦٠، ولم يكن فى فترة إغلاق المسارح ما يمكن استخلاص نظرية منه، وعندما عاد الملك تشارلز الثانى إلى إنجلترا، تمت استعادة الملكية مرة أخرى، وعند التاريخ لحكمه، ظهرت الخرافة القانونية المتمثلة فى أنه صعد إلى العرش بعد قتل أبيه تشارلز الأول مباشرة - نقول ظهرت فى كل الوثائق، ولكن لا يمكن أن تسود مثل هذه الخرافة فى عالم المسرح. فلقد أغلقت خشبات المسرح لمدة عشرين عاماً، وتتمثل الفكرة التى تخللت ملاحظات جيمس شيرلى James Shirley إلى القارئ فى طبعة القطع الكبير لبومونت وفتشر Beaumont

and Fletcher عام ١٦٤٧ فى أن المسرحيات يمكن الاستمتاع بها قراءة أكثر من الاستمتاع بها على خشبة المسرح، ذلك لأن مسرح الذهن يسمح بإسقاطات متخيلة لا حصر لها، فى حين أن المسرح الممثل يملئ شروطه على الخيال. وبالرغم من هذه السلوى فى زمن الحظر، قامت محاولات عديدة لبدء عروض مسرحية حتى قبل أن يصل الملك، وانتقلت فرقنا توماس كيليجرو Thomas Killigrew ووليم ديفينانت William Davenant بسرعة لتأسيس ربرتوار مسرحى. وتقسيم مخزون المسرحيات القديمة وظل رصيذاً مسرحياً للاستمداد منه. لكن ماذا عن المسرحيات الجديدة فى عصر استعادة الملكية؟ فى العادة اتخذت النظرية المسرحية - خاصة على يد جون درايدن، ألمع ممارس لها فى إنجلترا - شكل التمهيد الذى يرافق النسخ المطبوعة من مسرحياته ويسوغ ممارساته المكتوبة، وعندما صارت هذه التمهيدات جزءاً من طبعات مجمعة بعد عام ١٧٠٠ شكلت مادة نقدية ألمعية وإن لم تكن متسقة.

لكن إذا كان من الواجب اختراع نظرية للدفاع عن ممارسة معينة، فما الممارسة التى تتاسب جمهور عصر استعادة الملكية أبلغ مناسبة؟ ظل المسرح الإنجليزى معتمداً إلى حد ما على تقاليده المحلية. يقدم درايدن شكسبير فى مقدمة مسرحيته العاصفة (١٦٦٧) على أنه قوة من قوى الطبيعة، أى شجرة غدت ثمارها الوفيرة بن جونسون وقلنتشر.

من قبر شكسبير

ذلك القبر القديم المبجل

انبثق هذا النهار

وتبرعت مسرحية جديدة منعشة

شكسبير الذى لم يعلمه أحد

منح قلنتشر فى البداية الابتكار

ومنح جونسون الدعوى بعده الفن

فهو ملك سن لرعاياه هؤلاء قانونا
وهو تلك الطبيعة
التي يصورونها ويرسمونها
بلغ فلتشر ذلك
الذي ينمو على قممه
بينما زحف جونسون
وجمع كل ما في أسفلها
هذا استوعب حبه
وذاك استوعب مرجه
أحدهما يحاكيه للغاية
ويحاكيه الآخر أفضل منه (١٢)

يبدو أن شكسبير حصل على درجات عالية نظراً لنوع السحر الفريد في هذه المسرحية الذي يهدف إلى تعزيز سمعته بالإضافة إلى سمعه خلفه المزعموم، السير وليم ديفينانت، إلا أن هيئة المحلفين كانت في هذه الفترة مازالت مخطئة في تحديد أي من هذا الثلاثي سيشغل مكانة العبقري الأعظم في المسرح الإنجليزي. كان جونسون يعد أكثرهم علماً، إلا أنه كان أقلهم شهرة، وكان فلتشر أكثرهم شهرة، لكن يبدو أن الكاتب المسرحي درايدن وجده أقل قابلية للمحاكاة.

كتب ثلاثتهم مسرحيات كانت أقل تنظيمًا من المسرحيات الفرنسية وأقل إثارة من المسرحيات الإسبانية المعاصرة بحبكاتهما التي تقوم على المكيدة والتفكر؛ ودافع درايدن ومعاصروه عن المسرح المحلي لتنوعه، ولكن مع الهجوم على المسرحيات الإنجليزية الذي بدأ على يد سوربيير Sorbière عام ١٦٦٣ واستمر على يد فولتير وريكوبوني Riccoboni في القرن الثامن عشر،

شعر الكتاب الإنجليز بضيق أفق في إعجابهم بشكسبير، وسخر سوربيير من الإخلال بوحدات الزمان والمكان والحدث واقتدار اللياقة في خلق الشخصية.

عند تمثيل شخصية بخيل، جعلوه يرتكب أخط الأفعال التي تمت ممارستها في العديد من العصور وفي المناسبات المتباينة والمهن المختلفة، وهم لا يبالون إلا بالأجزاء وهل ترد أحدها تلو الآخر، ولا يعيرون اهتماماً بالعمل ككل^(١٤).

دافع توماس سبرات Thomas Sprat في رده على سوربيير عن أصالة المسرحيات الإنجليزية بما فيها من "تنوع أكبر في الأفعال" وقربها الوثيق من الحياة الواقعية في استخدامها للشعر المرسل وليس الشعر المقفى، وفي مزجها بين الشخصيات رفيعة الشأن ووضيعة، أما الفرنسيون فيقول سبرات يبدو أنهم يستمتعون على نحو غريب بـ "المتعة الوقورة للشعر الملحمي التي تشبهها التراجمات الفرنسية"^(١٥).

بالرغم من أن سبرات ربما كان غاضباً من جراء الإهانة التي لحقت بإنجلترا - لدرجة الدفاع عن الطعام الإنجليزي باعتباره أكثر صدقاً من الطهي الفرنسي - فإن هذه الفترة شهدت الهيمنة الفرنسية في السياسة والفنون مما أصاب المدافعين عن المسرح الإنجليزي بقلق بالغ. ربما عدّ سبرات "البطولي" مملاً وغير إنجليزي، إلا أن هذا البطولي كان الشغل الشاغل للعصر. قال ديفينانت في تمهيد جوندبيرت Gondibert (١٦٥٠) الذي يخاطب فيه هوبز Hobbes بأن الشعر البطولي سيلهم الشعب بأداء فروض الولاء والطاعة لأكابرهم بخلق صورة للعظمة يمكن أن يطمح إليها الأمراء والنبلاء وستخلق إحساساً بالرغبة في نفس المواطن العادي، واعتقد ديفينانت أنه يمكن نقل البطولي من خلال المسرح بواسطة القصيدة البطولية.

Sorbière, *Relation d'un Voyage en Angleterre*; English trans. *A Voyage to England* (١٤)

Spart, *Observations*, in Sorbière's *A Voyage to England*, p. 168 (١٥)

كان بإمكان كتاب المسرح الإنجليز، في بحثهم عن صور العظيمة، أن يجدوها في المسرحيات الإسبانية التي يطلق عليها اسم "المعطف والسيف" *Capa y espada* التي تمتلك فيها الشخصيات البطولية إحساساً سامياً بالشرف، أو في المسرح الفرنسي بأبطاله وبطلاته الذين يسعون وراء إحساس بالمجد أو الشرف الشخصي، ويبدو أن النجاح اللافت لمسرحية صمويل تيوك Samuel Tuke مغامرة الساعات الخمس *The Adventure of Five Hours* عام ١٦٦٣ أوحى بأن مسرحيات إسبانيا الجادة ستكون المؤثر الأساسي على المسرح الإنجليزي ونظريته، إلا أن النموذج الفرنسي هو الذي ساد، في حين أن المؤثر الإسباني الأساسي ظهر في كوميديا هذه الفترة. وتم تمثيل ترجمتي مسرحيتي كورنى لوسيد *Le Cid* وبومبي *Pompey* عام ١٦٦٢، ١٦٦٣، وقام روجر بويل Roger Boyle إيريل أورييري Earl of Orrery بتمثيل أول مسرحية بطولية إنجليزية مقفاة في دبلن عام ١٦٦٢، وهكذا ابتداءً شكلاً هيمن على المسرح الجاد في إنجلترا حتى عام ١٦٧٧.

عندما دافع درايدن عن المسرحية البطولية المقفاة الجديدة في كتابه مقالة في الشعر المسرحي، وضع أفضل حججه بين المتجادلين الأربعة على لسان نيندر Neander المتحدث بلسانه، بالرغم من أن المتحاورين الآخرين - الذين يمثلون المسرح القديم (كرايتس Crites) والمسرح الفرنسي الحديث (ليسيدئوس Lesideus) والمسرح الإنجليزي الأقدم (يوجينيوس Eugenius) في اتباعهم لمنهج ارتيابي في إعداد الحجج يحرزون أيضاً بعض النقاط الممتازة. ويتفق الأربعة قبل بداية المناظرة على تعريف المسرحية بأنها "صورة صادقة ومتدفقة بالحياة للطبيعة البشرية، تمثل عواطفها وأمزجتها، وتقلبات القدر التي تخضع لها، وذلك بهدف إمتاع البشر وتعليمهم"^(١٦) يذهب يوجينيوس ونيندر إلى أن المسرح الإنجليزي أكثر حيوية من مسرح القدماء أو المسرح الفرنسي الحديث،

بالرغم من فشل الإنجليز البين في الالتزام بوحدات الزمان والمكان والحدث. ويفحص نيندر مسرحية جونسون إيبسين *Epicene* فحصًا دقيقًا، ويقترح أن يتبع المسرحيون الإنجليز هذه القواعد الآلية للمسرح إذا شاءوا، ولكنه يوضح أن الكتابات الفرنسية تفنر إلى تنوع الكتابات الإنجليزية وثنائها، ويدل ذلك على مفارقة أكيدة؛ ذلك لأن درايدن في أثناء انشغاله باقتباس حيكاته المسرحية من المسرحيات الفرنسية والإسبانية، يستمد مواقفه النظرية أيضًا من المصادر الفرنسية ومن باقي دول أوروبا. وبالطريقة نفسها، يتخلى عن "الطبيعي" الذي استعمله سبرات ليواجه به سوربيير، في سبيل الأثر الفني البالغ، خاصة في دفاعه عن القافية في مسرحياته الجادة. وبالطبع لا يوجد شيء أكثر فرنسية في مسرحيات درايدن البطولية من استخدامه للقافية.

بعد نجاح مسرحية غزو غرناطة *The Conquest of Granada* عام ١٦٧٢، أعلن درايدن انتصار المسرحية البطولية كشكل على مسرح "العصر الأخير" في كلمة الختام للجزء الثاني من المسرحية وكذلك في مقالة عن الشعر المسرحي للعصر الأخير، وتهاجم المقالة الأخيرة شكسبير على أنه يكتب في العادة "دون مستوى أكثر الكتاب إملالا" من كتاب عصر استعادة الملكية، ويهاجم جونسون لاقتناره للابتكار وقلنته لعدم اتساقه، وفي مقابل ذلك جر درايدن على نفسه عاصفة من النقد^(١٧). ولكن الشكل المسرحي الجديد المنتصر عند درايدن لم يستمر بعد نهاية العقد تقريبًا. ومن بين آثار ذلك الشكل كما مارسه درايدن كانت هناك لحظات جرات فيها الشخصيات البطولية على تمثيل نفسها في مواضع عظيمة متطرفة للغاية لدرجة أن الجمهور استجاب لها بنوبات ضحك عصبية، وكان ذلك أثرًا يمكن أن ينزلق بسهولة إلى المسرحيات الهزلية إذا قام بها كاتب مسرحي أقل مكانة، ومع مثيلة معقولة لمسرحية بطولية على طريقة درايدن كمسرحية إمبراطورة المغرب *The Empress of Morocco* (١٦٧٣)

كتبها إلكانت ستل Elkanat Settle انفجرت نوبات ضحك أكبر، وكانت النهاية وشيكة. كان بكنجام Buckingham قد حاكى بالفعل المسرحية البطولية محاكاة ساخرة في مسرحيته التجريبية المسرحية (البروفة) *The Rehearsal* (١٦٧١)، ولكن الذى قضى على المسرحية البطولية فعلا كان الجدل بين ستل والثلاثى درايدن وشادويل Shadwell وكراون Crowne. وعند الرد على اتهامه باستخدام الاستعارة بطريقة متطرفة وسخيفة، استطاع ستل أن يبين أنه تقريباً لم يفعل شيئاً لم يفعله درايدن نفسه، وانتهت محاولة تصوير ستل على أنه "هاو متحمس فى الشعر" يستخدم الاستعارة بطريقة جامحة وغير دقيقة بإثبات أن أمير الشعراء، جون درايدن، كان يفعل ما يفعله منافسه. ومن الوجهة النظرية، أرجعت هذه المحاولة المسرح الإنجليزى، بعيداً عن المثل البطولى الأعلى الذى أوصى به ديفينانت وهوبز، إلى الشعر المرسل وحولته إلى تعبير أكثر "طبيعية" عن العواطف، ولم يسر فى هذا المسار درايدن وحده، بل وسار فيه توماس أوتواى Thomas Otway وناثانيل لى Nathaniel Lee.

بالرغم من أن درايدن ظل أهم متحدث نقدى بلسان المسرح، فإن فشله فى تأسيس الشكل المصطنع تماماً للمسرحية البطولية جعله عرضة لهجوم ناقد منهجى مثل توماس رايمر. عندما نشر كتاب رايمر تراجيديات العصر الأخير *Tragedies of the Last Age* فى خريف عام ١٦٧٨، كان درايدن قد فرغ من كتابة مسرحيته كله فى سبيل الحب *All For Love* وهى مسرحية مكتوبة بأسلوب الشعر المرسل اعتقد فيها أنه اكتشف فى الاستخدام الكثير للاستعارة عند شكسبير ودانيال Daniel وكتاب المسرح الآخرين فى العصر الإليزابيثى مفتاحاً جديداً مهماً لكتابة المسرح الشعرى، وانتقدت استجابته الأولى أفكار رايمر، وطور، فى بعض الملاحظات التى اتخذت عنوان "عناوين رد على رايمر"، عددًا من المواقف الجريئة عن تفوق المسرح الإنجليزى فى إثارة العواطف من خلال شعر ذى مستوى أعلى بكثير مما يمكن اكتشافه فى المسرح

الفرنسي، ومن خلال استكشاف مجموعة منتقاة ثرية ومتنوعة من الموضوعات التراجيدية التي أراح الفرنسيون أنفسهم من عبئها بإصرارهم على تناول الحب دائماً. في الوقت الذي نشر فيه درايدن مقالته أسس النقد في التراجيديا التي صدر بها مسرحيته ترويلوس وكريسيدا - وهي محاولة منه لتحويل هجاء شكسبير التراجيدي إلى مسرحية تراجيدية على غرار المسرحيات التراجيدية الفرنسية المعاصرة - أذعن درايدن لإصرار رايمر اللوح على أن تراجيديا "العصر الأخير"، لم تتجح على خشبة المسرح إلا بفضل التمثيل الممتاز، ومن غير المنطقي أن يستمر إمتاع الجمهور الإنجليزي الحديث بشكل أدبي أظهر العنف على خشبة المسرح وانتهاك كل القواعد المعقولة للمسرح، وخالف "العدالة الشعرية".

نجد في منهج رايمر بعض عناصر المعركة بين القدماء والمحدثين نرى فيها صورة للمحدثين وهم يطورون أنفسهم بالتعلم مباشرة من كتاب التراجيديا اليونانية ويخلصون أنفسهم من ماضيهم "القوطي". وبما أن درايدن تباهى بتفوق المسرح الحديث على كتاب "العصر الأخير"، كان عليه أن يتبين جزءاً من موقفه النقدي. الخاص من كتاب رايمر تراجيديات العصر الأخير. ولكن بدلاً من أن يكرر درايدن ما أكده رايمر تأكيداً متزمناً للغاية، اختار أن يرجع إلى المصادر الفرنسية التي رجع إليها رايمر، خاصة نقد رينيه رابان ونكولاس بوالو ورينيه لوبوسو. وتحت تأثيرهم ينبذ "الحبكات الإسبانية" التي لا تتماشى مع الأصول المرعية التي تتراكم فيها حادثة فوق الأخرى، والتي يمكن أن تكون أولاً أخرها على نحو معقول^(١٨)، وقبل نظرية في الشخصية تغلب عليها عاطفة وحيدة بوضوح ويتم فيها الحفاظ على اللياقة وفقاً لوضع الشخصية في المجتمع، وينتقد شكسبير لغموض اللغة والفكرة. وتحت تأثير بوالو، يتهم

شكسبير بتفضيم الأسلوب bombast، أى بتثويهِ السمو الأصل^(١٩). وبالرغم من أن درايدن يضيف انتقادًا قليلًا لراسين وقدرًا من الثناء على شكسبير، فقد جعل نقده متسقًا تمامًا مع النقد الفرنسي في كل المفاهيم المهمة تقريبًا، وبعد هذا الالتزام بالمثل الفرنسية العليا، خفف درايدن في تعليقاته النقدية اللاحقة من حدة موقفه واستسلم للمطالب العملية لجمهور المسرح. وبالرغم من أن درايدن يبدو من أن آخر ملتزمًا بالكياسة، فإنه لا يخفى بوجه عام تعاسته لانتصار النوق الشعبي.

أثبتت محاولة رايمر لكتابة مسرحية تراجيدية في مسرحيته إدجار Edgar فشلها الذريع، إلا أن مطلبه النقدي - المتمثل في أن تظهر التراجيديات "العدالة الشعرية" في نهايتها بمكافأة الخير وعقاب الشر بالإضافة إلى إصراره على عقلانية القواعد - كان مؤثرًا في تشكيل التراجيديات خلال القرن الثامن عشر. ربما كان نكولاس رو Nicholas Rowe - أشهر كاتب مسرحيات تراجيدية في إنجلترا خلال القرن الثامن عشر - مناصرًا لشكسبير، إلا أن شكله الخاص في "تراجيديات العناية الإلهية" Providential Tragedy كان أخلاقيًا على نحو نموذجي في مرمائه وكان في مجمله فرنسيًا في تصميمه. كان النجاح الرائع لشكسبير على خشبة المسرح توبيخًا حيًا لنظريات المسرح التي وضعها النقاد الفرنسيون، ولكن من الملاحظ أنه تمت محاولات لمراجعة مسرحيات تراجيدية مثل هاملت وعطيل لإخضاعها للوحدات الثلاث للزمان، والمكان والحدث، ومن الملاحظ أيضًا أن مسرحيات مثل أنطوني و كليوباترا التي لم تكن قابلة لمراجعات من هذا النوع لم تحظ برواج قط.

وجد الممثل العظيم إدموند كين Edmund Kean عند تمثيله للتراجيديات بالمقارنة بالمسرحيات الكوميديّة أن التراجيديات سهلة، لكن الكوميديات صعبة، ويمكننا أن نطبق هذا الاكتشاف على البيانات النقدية الخاصة بالكوميديا. وبما أن المنهج الأرسطي

See Boileau-Despréaux, *Œuvres*. (١٩)

جعل الكوميديا نوعًا من أنواع القبح، حق لناقد مثل درايدن أن يشكو من أنه يكتب في إطار هذا الشكل المحقّر، وتمثلت إحدى طرائق رفع مكانة الكوميديا في تمييزها عن المسرحية الهزلية Farce، بالرغم من أن مصطلح المسرحية الهزلية - باستثناء تطبيقه على الإيماءات الغريبة التي تقوم بها الشخصيات في المسرحيات المرتجلة - كان يستخدم بوجه عام بطريقة ملتبسة لتحقير المسرحيات الكوميدية للكتاب المسرحيين الآخرين (أنا أكتب كوميديا، وهم يكتبون مسرحيات هزلية). وشمل أول جدل حول الكوميديا في عصر استعادة الملكية في إنجلترا شادويل الذي دافع عن مواصلة كوميديا الأمزجة Comedy of humours لجونسون وعارض الكتاب الجدد لكوميديا الظرف Wit Comedy أمثال سيدلي Sedley ودرايدن. وشكا شادويل من مسرحيات فيها "يكنم الظرف... في جلب شخصين إلى خشبة المسرح لإقضاء الدعابات وضرب أحدهما الآخر، مما يسمى المداعبة الساخرة repartie [القافية بالعامية المصرية]، ولا تأخذ في اعتبارها أن هناك ظرفًا وإبداعًا مطلوبين لإيجاد الفكاهة الحسنة والمادة الملائمة لها أكثر مما هو مطلوب لكل دعاباتهم الساخرة اللاذعة"^(٢٠). زعم شادويل أن لمسرحياته الكوميدية غرضًا أخلاقيًا أعلى وصنعة فنية أبرع، مما يلزم الكاتب المسرحي بالسخرية من الرذائل وخلق شخصيات يغلب عليها مزاج وحيد. ويورد تصدير درايدن لمسرحية غرام مساء *An Evening's Love* رؤيته لإنجاز كوميديا عصر استعادة الملكية في "تهذيب... الغزل والاستهزاء الفكاهي والحوار" أكبر بكثير مما استطاعه جونسون، وهو يطالب بنوع من الكوميديا المهذبة باعتبارها مثلاً أعلى، ويقول بأن المتعة الناجمة عن الحوار بين شخصيات ظريفة تولدها "لذة أكثر نبلاً" من الضحك الناجم عن المسرحية الهزلية^(٢١). ومثل مؤلف خطاب حول كوميديا الدجال، ينظر درايدن إلى الكوميديا على أنها تخلق مسافة معينة بين موضوعات الضحك في المسرحية وبين الجمهور، أما بالنسبة للجانب الأخلاقي في الكوميديا، فيتم طرح موضوعاتها الأخلاقية بطريقة غير مباشرة؛ لأنه

Shadwell, Preface to *The Sullen Lovers*, Works, I. (٢٠)

Works, X. (٢١)

يشتغل في البداية على الطبيعة الشريرة للجمهور، فتمثيل التشوّهات يدفعهم للضحك، والخزى المتولد عن هذا الضحك يعلمنا أن نصلح الموجب للسخرية في أخلاقنا، وعلى ضوء هذا، تعدّ المتعة أول غاية للكوميديا، والتّهذيب ليس إلا غاية ثانية، ويمكننا أن نستنتج منطقياً أن الكوميديا ليست ملزمة بعقاب الأخطاء التي تمثلها بنفس قدر التزام التراجيديا بذلك^(٢٢).

كان لاستياء درايدن من الضحك، باعتباره فعلاً يخلق شكلاً من الخزى والإحراج، صدى في الكتب المعاصرة عن الأخلاق. فإذا كانت المسرحية الهزلية تسبب قهقهة علنية، فإن كوميديا الظرف تولد متعة فكرية ولا تسبب ضحكاً إلا من آن لآخر، ويحاول تمهيد درايدن بتنوع استشهاداته من الروائع المسرحية الكلاسيكية أن يقهر خصومه بنوع من الترفع، ويوحى ببلانه الختامي عن الصنعة والبراعة الفنية بأنه هو وكتاب قلائل فقط القادرون على إنتاج كوميديا حقيقية.

يمكننا اعتبار كونجريف Congreve أستاذ ذلك النوع من الكوميديا الذي أعجب به درايدن، إلا أن بلاغة كونجريف لم تحاول أن تتنقص من الشكل نفسه. فمثل درايدن، جادل كونجريف في سبيل البناء البارع للكوميديا، إلا أنه في خطابه إلى جون دنيس عن الفكاهة في الكوميديا طور نظريات المثير للسخرية كما أوردها موليير ودرايدن: "ليست الفكاهة ظرفاً أو حماقة أو عيباً شخصياً وليست تصنعاً أو عادة"، كما يقول كونجريف، "ومع ذلك كل منها... تمت كتابته وتلقاه باعتباره فكاهة"^(٢٣). ما يقوله كونجريف عن الفكاهة - أي أنها تضرب بجذورها في سمة شخصية ثابتة ومهيمنة - أقل جانبيّة من تصوّره للكوميديا باعتباره خليطاً من عناصر بداية من "عيب شخصي" يقترن بالمسرحية الهزلية والكوميديا الوضيعة إلى "العادة" التي يقصد بها الكوميديا

Works, X. (٢٢)

In Congreve, Letters & Documents (٢٣)

النابعة من أخذ شخصيات ذات مهن معينة ولهجة محلية ملازمة لها ووضعها في سياق غريب عليها^(٢٤). وبالرغم من أن كونجريف استعمل كل عناصر الكوميديا في مسرحياته، فإنه يرى أن جوهر الكوميديا ينبع من التصنع، أي من الادعاء الاجتماعي. فعندما تتصنع الشخصيات شكلاً من أشكال السلوك (في العادة مثل أعلى يسانده كونجريف) ثم تكشف للجمهور مدى اختلاف سلوكها الفعلي عن ذلك تماماً، تعرض نفسها للضحك. وهكذا في مسرحية مثل مسرحية صاحب وجهين *The Double Dealer*، كل الشخصيات تقريباً تعرض نفسها للسخرية والضحك بأن تتصنع فضائل ليست فيها، وفي القرن التالي، كان لهذا المنهج في الكوميديا تأثير كبير على فيلدنج Fielding، بأن يهذب مسرحياته الكوميدية والهزلية، وكذلك رواياته.

- ٣ -

بعد سنوات قلائل من خطاب كونجريف إلى دنيس، نشر القسيس الأنجليكاني الذي رفض أن يقسم يمين الولاء للعرش بعد ثورة ١٦٨٨ جيريمي كولير Jeremy Collier كتابه رؤية موجزة لبذاءة المسرح الإنجليزي وفحشه *A Short View of the Profaneness and Immorality of English Stage* (١٦٩٧ - ١٦٩٨). أحدث هذا الهجوم على المسرح في عصر استعادة الملكية، خاصة الكوميديا، تغييراً كبيراً في المسرح الإنجليزي، بالرغم من أن كتاب كولير لم يشمل استهجاناً أخلاقياً أكثر مما بينه ولیم برين William Prynne قبله بنصف قرن إلا القليل. أما الجديد الذي قدمه فكان الجمع بين شكوى معهودة متصلة من المسرح ونوع على طريقة رايمر من النقد الأدبي اكتشف الفحش في التعديلات على اللياقة في تناول كل زوجين تقريباً في كوميديا

(٢٤) يذكر كونجريف استخدام "الفكاهة" humour و"على نحو فكاهي" humourously بمعناها الحالية، ولكن في مقالة تشبه مقالات سان إفريمون عن مصطلح نقدي معين يفضل كونجريف أن يضيق معنى الوحدة المركبة للكلمات المقترنة بـ "الفكاهة".

عصر استعادة الملكية، واعتبر كولير خشبة المسرح تمثيلاً مباشراً للعالم وتمكن من اكتشاف عبارات كانت بوجه عام تحقر رجال الدين في كل مسرحية تقريباً. وبما أنه اعتبر أى استخدام للغة سبق استخدامه في الكتاب المقدس مدنس للمقدسات، وقع كل حوار في كل مسرحية تقريباً موقع الشك. والأهم من ذلك تساعل كولير ما إذا كان من حق المسرح أن يدلى ببيانات أخلاقية جادة عن المجتمع، في حين أن رجل الدين يمكن أن يقوم بالشئ نفسه وبطريقة أكثر ملاءمة. وأتى تنطع كولير ثماره بأن تعدى الناس على الممثلين وتعرضت المسارح لخطر الشغب. وبعد أن تم تنقيح العديد من مسرحيات عصر استعادة الملكية، خاصة المسرحيات الكوميديّة، لكى تناسب دستوراً أخلاقياً أكثر صرامة، صارت غير ضارة وعديمة القيمة. ومالت المسرحيات الكوميديّة الجديدة إلى تفادى انتهاك الحرمات، ونظراً لافتقارها لأى نقد ساخر، صارت، في العادة، مملة^(٢٥).

في الوقت الذي كتب فيه كونجريف ما كان واضحاً أنه مواصلة للأسلوب المعروف باسم كوميديا عصر استعادة الملكية (وسيتواصل لينتهى برائعته حال الدنيا (كتبت بعد هجوم كولير) بدأ بعض كتّاب المسرح يدخلون في أعمالهم بعداً محزناً سيؤدى إلى شكل الكوميديا المعروف باسم "الكوميديا العاطفية" *Sentimental Comedy*. وبالرغم من أن كولى سبير Colley Cibber ينسب إليه إبداع أول كوميديا حاولت أن تحقق أثراً يمكن وصفه بأنه حزن مبهج *Joyous Sadness*؛ فإن ريتشارد ستيل Richard Steele هو منظر وممارس الحركة الجديدة؛ فمسرحياته التى كتبت في العقد الأول من القرن الثامن عشر قدمت مشاهد تتضمن لمّ شمل مليئاً بالدموع، ويوحى هجومه على بذاعة مسرحية إثيرج Etherege رجل على الموضوعة *Man of Mode* في مجلة سبكتاتر بمنهج في تناول الكوميديا كان من الممكن أن يرضى

جيريمى كولير. هيات مقالات ستيل قراءه لتمهيد مسرحية "العشاق الواعون" *The Conscious Lovers* التى دافع فيها عن "بهجة لذية للغاية بالنسبة للضحك" باعتبارها شكلاً أرقى من أشكال الكوميديا ودافع عن الدموع التى يذرفها الجمهور باعتبارها استجابة أفضل من الضحك^(٢٦) لعل إنتاج العاطفية المسرفة مسألة معقدة، إلا أن اللجوء إلى الأنواع النمطية من المواقف، مثل اللقاء بين الطفلة التائهة منذ زمن ووالدها، بالإضافة إلى إخفاء المواقف الأيديولوجية إزاء النساء والفقراء، يشكل مزيجاً من عناصر لم تكن أدبية خالصة.

عندما نشر دوبو كتابه تأملات نقدية حول الشعر والتصوير عام ١٧١٩، كانت الحركة نحو العصر الجديد للعاطفة والصدق والتعاطف قد ترسخت بالفعل. ففى بريطانيا، كان جون دنيس قد استقر على العواطف التى يثيرها السامى باعتبارها أهم عنصر من عناصر المسرحية وانتخب شكسبير باعتباره واحداً من "أعظم العباقرة الذين شهدهم العالم فى المسرح التراجيذى"^(٢٧)، وكذلك واحداً من أعظم كتّاب الكوميديا. ولا يترك كتاب دنيس مقالة عن عبقرية شكسبير وكتابات مجالا للشك فى أن الدراية بقواعد الكتابة المسرحية كانت ستحسن أعمال شكسبير [لو عرفها]، ولكن فى الاستشهاد بصورة شكسبير عند ملتون باعتباره كاتباً مسرحياً "يصدق بتغريداته البرية المحلية"، لا يزال دنيس يمجّد شكسبير باعتباره عبقرياً "يحرك العواطف، خاصة "العاطفة الأم... الرعب"، ويخول له قدرات عظيمة على الحكم ومواهب شعرية عظيمة. وبالمثل، وضع جون هوز John Hughes فى العدد رقم ٣٧ من مجلة الجارديان *Guardian* كيف أن شكسبير فاز من خلال قوة نظراته

Steele, *Plays*. (٢٦)

In *Critical Works*, II (4). (٢٧)

النفسية الثاقبة على عاطفة عطيل وشخصيته^(٢٨). بدأت مقالة هيوز الثناء على قدرة شكسبير على رسم الشخصيات، وهي سمة غلبت على نقد شكسبير طوال القرن، وهي سمة أقر بها حتى بوب في تمهيد الفاتر لتحقيقه لأعمال شكسبير (١٧٢٥). وبالنسبة لكل أولئك النقاد - دنيس، هيوز، وحتى بوب - كانت أسس النقد هي أسسه نفسها فيما بعد عند فولتير، ولكن في حين أن فولتير لم ير في شكسبير إلا صورة الوحش، ظل هؤلاء النقاد البريطانيون قادرين على إدراك ألمعية شكسبير.

كان جان باتيست دوبو أول من أبدع نظرية منهجية في التراجيديا تقوم على التمثيل الواقعي وتحريك العواطف، وذكر في بداية كتابه: "من الملاحظ أننا نشعر بوجه عام بلذة أكبر في البكاء من الضحك على تمثيل مسرحي"^(٢٩). ومثل هيوم، فيما بعد في ذلك القرن، رأى دوبو أن العواطف كسولة وأن النفس البشرية في حاجة إلى انطباعات الحواس، وتقوم التراجيديا، بدرجة أقل، بمضاعفة الإثارة العنيفة للعواطف التي يشعر بها شهود حكم إعدام، وأياً كان الدرس المستفاد من ذلك المنظر، فهناك فيض من الإحساس الخالص. وإذا كانت لمشاهدة حكم إعدام مباهاجها الخاصة بالنسبة للقرن الثامن عشر، فإن التراجيديا - على حد اعتقاد دوبو - قدمت متعة أكبر ما دام الحزن لم يلوثها.

ومن العجيب أن دوبو استند إلى نقاد إنجليز ليشكل بعض أفكاره، وأذعن لسخرية شاعر إنجليزي (درايدن) من الاستخدام المتطرف للحب في التراجيديا الفرنسية ويستند إلى أديسون مرة أخرى؛ ليعترض على استخدام كورني للغة المنمقة - بدلاً من العاطفة النبيلة الطبيعية - وكل ذلك لكي يقنع الآخرين

(٢٨) صرف هيوز النظر عن هجوم رايمر المطول على مسرحية عطيل في كتابة رؤية وجيزة للتراجيديا

(١٦٩٢) باعتباره ناتجا عن "حكم آلي" لناقذ يفتقد الحساسية والإلمام بطبيعة النفس البشرية The

Guardian, ed. Stephens

Du Bos, *Réflexions critiques*, I; Trans. Thomas Nugent, *Critical Reflections*, 1. (٢٩)

بحجته. ففحتاج من الفن العظيم قوة الانطباع، لكن موقف دوبو مألوف لأولئك الذين تناولوا شكسبير فى إنجلترا بقوله بأن متعة القراءة كبيرة لدرجة أن أفضل قصيدة هى التى تثير اهتمامنا أكثر، تلك التى تسحرنا للغاية لدرجة أنها تخفى عنا القدر الأعظم من أخطائها وتجعلنا ننسى. عن طيب خاطر تلك الأخطاء التى رأيناها وجرحتنا^(٣٠).

وبما أن الموضوع هنا موضوع إحساس وليس موضوع عقل، فإن جمهور المسرح بوجه عام حكم جيد للمسرح جودة الناقد الخبير. وبالرغم من هذه النظرية التى توحى بأن الجمهور يندمج فى العمل الفنى لدرجة أنه يعلق ملكاته النقدية، فإن دوبو لا يعتقد أن الجمهور فقد إحساسه بأنه موجود فى مسرح لأكثر من لحظات قلائل، واللذة ممكنة حتى بالرغم من أننا نعرف أننا نشهد الفن وليس الحياة الواقعية، وكما الحال فى موقف حكم الإعدام الافتراضى الذى ناقشناه أعلاه، قد لا تتلوث التجربة بالعواطف المركبة التى تثيرها الأحداث الحقيقية.

ظهرت فى مناقشة دوبو للمسرح عدد من المفاهيم النقدية التى لم تصبح شائعة فى النقد البريطانى قبل منتصف القرن. يبدو أن بعض ملاحظاته مهدت الطريق لتصريحات كولردج فى القرن التاسع عشر. المنهج المقارن الذى استخدمه دوبو أتاح له أن يورد، فى نقاشه للمسرح، أفكارًا كانت مألوفة منذ فترة طويلة فى تناول التصوير أو الموسيقى، وكانت فكرة العبقرية الفردية شائعة فى نقد التصوير، حيث أدى ظهور فنانى عصر النهضة ذوى النبوغ الذى لا يمكن نكرانه إلى إزالة أية ضرورة للإذعان لعظمة القدماء، إلا أنها كانت أقل شيوعًا فى النقد الأدبى. هذه الرؤية للعبقرية النابعة دون تفسير واضح من قبل كوخ كئييب أو بلاط قد سمحت بتناول مُرضٍ لشكسبير أفضل من تناول الذى يزعم

أنه "مقدس" أو فيض من "الطبيعة". بالمثل، يثنى دوبو على الأصالة والإبداع باعتبارهما الموهبتين الأساسيتين للعبقريّة ورسخ وجهة نظره بأمثلة توضيحية من المسرح وكذلك من الفنون الأخرى، ويوحى تفسيره للمسرح القديم - من خلال تحليل تطور الكلام البشرى واللغة نفسها - بأن المسرح شمل الرقص والإيماء والموسيقى، وهو يستشهد بداسييه Dacier التى تقول إن المرء لو تبع أرسطو عن قرب لاعتقد أن المسرح اليونانى كان شبيهاً بالأوبرا، التى تعتبرها داسييه ودوبو شكلاً مثيراً للسخرية^(٣١). وبالرغم من هذا الاتفاق الظاهرى مع داسييه، يتصور دوبو المسرح القديم باعتباره توليفة متجانسة من الموسيقى والرقص والإيماء والكلمات، وكلها متفاعلة مع بعضها بعضاً وفعالة بطريقة فائقة.

سنكون مخطئين إذا اعتبرنا دوبو أبا الأوبرا المسرحية لمبدع مثل فاجنر أو فيردى Verdi، ولكن من المؤكد أن أثر نظرياته أدى إلى تصور أوسع لإمكانات المسرح. لو كان مرتادو المسرح المعاصرون الذين تخيلهم مازالوا محافظين على وعيهم بالمسرح باعتباره توهماً، فإن دوبو مهد الطريق لجمهور المستهلكين الذى رآه هوبسون Hobson ينمو حول منتصف القرن، وهو جمهور منغمس تماماً فى إيهام المسرح^(٣٢).

Du Bos, III; English trans. III (٣١)

Hobson, *The Object of Arts*. (٣٢)

المسرح بعد ١٧٤٠

جون أوزبورن John Osborne

قامت نظرية ونقد المسرح الكلاسيكى الجديد فى ذروته على مبدأى النقاء النوعى والخصوصية النوعية، فكان هناك اعتقاد بأن الأنواع المسرحية الثلاثة التراجيديا والكوميديا والمسرحية الرعوية pastoral سويًا تقدم صورة متكاملة للحياة البشرية بأشكالها الثلاثة: حياة البلاط وحياة المدينة وحياة الريف (دوبينيّاك d'Aubignac، القواعد التطبيقية للمسرح *Pratique du Théâtre*). وتعرضت مثل هذه التصورات، التى لم تخضع فى السابق إلا لتشكيك منعزل، للهجوم باطراد طوال النصف الأول من القرن الثامن عشر، وبداية من عام ١٧٤٠ فصاعدًا كان هناك ميل غالب نحو تداخل الأنواع، لا تُميّز عن بعضها بعضًا. وكما أن مجتمعات البلاط الأرستقراطية كانت تواجهها برجوازية حضرية واثقة من نفسها على نحو متزايد، صار المسرح - وهو أكثر الوسائط الأدبية شعبية - معرضًا باطراد لمطالب طبقة اجتماعية تبحث عن تناول جاد لقيمتها ومشاعرها الخاصة، ووجدت هذه الطبقة الناطقين بلسانها وسط منظرى المسرح ونقاده بقدر ما وجدتهم بين كتاب المسرح. ودار الجدل فى البداية حول التعريفات الأرسطية التى اعتبر الشارحون السابقون أنها تشير إلى المكانة الاجتماعية للمشاركين فى المسرحية. ولكن بظهور جماليات تاريخية جديدة فى سبعينيات القرن الثامن عشر نما التشكيك فى الصحة المطلقة للنموذج الأرسطى، ودل ذلك على نهاية أحد اتجاهات النقد المسرحى وشق طريقًا لمنهج فى تناول المسرح أكثر جرأة وتجديدًا مما تبناه النقاد والممارسون فى القرن الثامن عشر.

خلال تلك الفترة تطورت السياسة والمجتمع والثقافة بالطبع بطرائق متنوعة وبدرجات متفاوتة السرعة فى دول أوروبا المختلفة. فى زمن الثورة الإنجليزية عام ١٦٨٨، لم تكن ألمانيا قد نهضت من ويلات حرب الثلاثين عامًا إلا قليلًا، وحتى بعد ذلك بقرن من الزمان عندما كانت فرنسا تعيش ثورتها، ظلت ألمانيا دولة مجزئة ومتخلفة من الوجهة السياسية،

وكان النقد الأدبى فيها قد بدأ لتوه فى الازدهار فى نطاق شعبى برجوازي مازال محدودًا. وبالمثل، كانت التقاليد الأدبية فى دول أوروبا الكبرى وطبيعة مسرحها "الكلاسي"، أى القومى، متفاوتة من دولة لأخرى. وفى بريطانيا، جعل الحضور الهائل لشكسبير باعتباره الكاتب المسرحى المهيمن على خشب المسارح ومحط التركيز الأساسى للنقد المسرحى - جعل النظريات الأرسطية فى المسرح غير قادرة على الاحتفاظ بسيطرتها، وكان عصر استعادة الملكية أول فترة تشهد نقاشًا جادًا للموقف الكلاسيكى الجديد، بالرغم من أن ذلك استمر بالطبع حتى القرن الثامن عشر. فى المقابل، فى فرنسا فى بداية القرن الثامن عشر، كانت مسرحيات راسين (ت عام ١٦٩٩، ومسرحية فيدر *Phèdre*، ١٦٧٧) ونقد بوالو (ت عام ١٧١١، فن الشعر *L'Art Poétique*، ١٦٧٤) مازالا حاضرين فى الذاكرة وكانا يمثلان معايير كلاسيّة تجب الإحاطة بها قبل أن يتم استكشاف الطرائق الجديدة بحرية. فى إيطاليا اتخذت العقبة الماثلة أمام التجديد شكل الملهاة المرتجلة *commedia dell'arte* الفطرية بتقليدها المتمثل فى الارتجال فى إطار سيناريو تقليدى، بينما فى ألمانيا لم تكتب الروائع العظيمة - مسرحيات إمارة فيمار Weimar لجوته وشيلر - إلا بعد مسرحيات التراجيديا المحلية للقرن الثامن عشر.

كانت إنجلترا تسبق الدول الأوروبية جمعاء فمسرحيتها التراجيدية المحلية الكبرى، تاجر من لندن *the London Merchant* لمؤلفها جورج ليلو George Lillo ظهرت فى وقت مبكر عام ١٧٣١، وزعم المؤلف فى مقدمة المسرحية أن أقرباءه السابقين عليه فى المجال الأدبى هم سذرن Southern ورو Rowe وأوتواى Otway، إلا أن المسرحية نفسها أو المقالة النقدية القصيرة التى تشكل إهداءها لم تحدث تأثيرًا كبيرًا على تطور المسرح فى إنجلترا، بل لفتت انتباه المنظر المسرحى الفرنسى الكبير فى ذلك العصر ديدرو، ومن خلاله لفتت انتباه نظيره الألمانى لسينج. وسنناقش القضايا التى حددها ليلو، صراحة أو ضمناً، فيما بعد فى هذه المقالة؛ لأنها من ثوابت النقد المسرحى فى أوروبا على مدى للمنوات المائة والخمسين التالية، وتشمل هذه القضايا: قضية الوظيفة الأخلاقية أو التعليمية للمسرح، القيود الاجتماعية المفروضة عرفيًا على الشخصيات فى التراجيديا وما يترتب عليها من تضيق

نطاق مادة المسرح الجاد حتى تستبعد "الحكايات الأخلاقية في الحياة الخاصة"، العلاقة العاطفية بين الشخصيات المسرحية والجمهور وكيف يمكن تقوية هذه العلاقة، وتوجد في الخلفية قضية مرتبطة بذلك، ألا وهي قضية الإيهام المشاهدى scenic illusion.

يمكننا أن نجد أثرًا للأفكار الكامنة وراء محاولة ليلو "توسيع نطاق النوع الأكثر جدية من الشعر" حتى في فرنسا في الفترة الكلاسية. ويرد أبرز مثال على ذلك في "رسالة الشاعر الإهدائية" Épître dedicatoire التي صدر بها كورني مسرحيته دون سانش من الأرجوان *Don Sanche d'Aragon* (١٦٥٠). يستشهد كورني بتعريف أرسطو للتراجيديا، ويصر عن صواب على أن البطل في كتاب فن الشعر يقتصر توصيفه على سماته الأخلاقية الشخصية والآثار التي يمكن أن تحدثها السمات، وبدون أية إشارة على الإطلاق إلى مكانته الاجتماعية: "عندما يبحث [أرسطو] في السمات اللازمة في بطل التراجيديا، لا يذكر مولده على الإطلاق، بل يؤكد فقط على أحداث حياته وسلوكه". ثم ينتقل لاستباق بعض الحجج التي ستصير شائعة في القرن الثامن عشر بأن زعم أن فعالية التراجيديا ستزداد لو سمح للجمهور أن يشاهدوا آلام أولئك الذين يشبهونهم من الوجهة الاجتماعية:

والآن إذا كان صحيح أن هذا الشعور الأخير [الخوف] يثيره فينا مجرد تمثيله عندما نرى معاناة أناس مثلنا، وأن مصائبهم نشعرنا بمصائب مماثلة، أليس صحيحًا أنه يمكن إثارة الخوف بصورة أقوى من خلال مشاهدة مصائب تصيب أناسًا من مكانتنا، أناسًا نشبههم تمامًا؟^(١)

في الواقع، لم يكن هدف كورني الأساسي هنا أن يدلي بإسهامه في نظرية التراجيديا، بل أن يقدم، من خلال القياس، تسويغًا لنوع جديد من الكوميديا، ألا وهو الكوميديا البطولية Comédie héroïque التي تنتهك التقاليد بأن تأخذ شخصياتها من صفوف النبلاء، وطبيعة حدثها فقط هي التي تحدد نوعها المسرحي: "في الحقيقة دون سانش كوميديا، بالرغم من أن كل الشخصيات فيها إما ملوك أو نبلاء إسبانيين؛ لأنه لا ينبع منها خطر يمكن أن يحرك

فيما مشاعر الشفقة أو الخوف"^(٢). وعندما قام كورنى بذلك، استبق بطريقة نموذجية التداخل الضروري لنوعين يستبعدان بعضهما بعضاً؛ أحدهما يختص حتى اليوم ببطولة الشخصيات العامة النبيلة، والآخر يختص بالسخرية من الشخصيات الخاصة الوضيعة. ولكن سيترك الأمر لجيل لاحق حتى يسد الفراغ بين هذين النقيضين بكوميديا خالية من السخرية أو تراجيديا تقتصر أية مصيبة عامة بعيدة المدى، وكلاهما يكرّس بدلاً من ذلك لتناول الحياة الشخصية للرجال والنساء متوسطي الحال تناولاً جاداً. ولم يواظب كورنى نفسه على هذا النوع المختلط، فلقد حذف مقالة الإهداء من الطبعة اللاحقة من مسرحيته دون سانش، وفي كتابه أطروحة حول التراجيديا (١٦٦٠) يعود إلى الفقرة التي ناقشها من قبل من كتاب فن الشعر لأرسطو، ويقول: "نحس بالشفقة... على أولئك الذين نراهم يعانون مصيبة غير مستحقة ونخشى أن تحل علينا مصيبة مشابهة عندما نرى أناساً مثلنا يعانون"، فإنه يعيد تعريف الهوية على أساس الحس الإنساني المشترك، وليس على أساس المساواة الاجتماعية بين الشخصيات المسرحية والجمهور: "هؤلاء الملوك بشر مثل أفراد الجمهور بالضبط"^(٣). ولهذا كله يردد إلى موقف أكثر محافظة، وبالرغم من موقف كورنى الرواقى فى الأساس إزاء العواطف فإنه عند التأكيد على تجربة العاطفة المشتركة بوصفها مصدر التقمص، استبق أحد المبادئ التي ستشكل أساساً للمسرح الجديد فى أوروبا القرن الثامن عشر، وهو مبدأ النزعة الجمالية أو النزعة العاطفية المفرطة، ولقد رأينا بالفعل آثاراً لذلك فى إهداء التاجر اللندنى، لكن قبل ذلك سيحظى هذا المبدأ الرئيسى بأكبر بيان له وضوحاً وتأثيراً فى كتاب الأب دوبو تأملات نقدية حول الشعر والتصوير *Réflexions critiques* (١٧١٩):

نحس فى الأساس بمتاعب وكروب أولئك الذين يشبهوننا فى عواطفهم. كل الأحاديث التي تردنا إلى أنفسنا وتواجهنا بمشاعرنا ذات جانبية خاصة بالنسبة لنا؛ لذلك من الطبيعى أن يكون لدينا إيثار للمحاكيات التي تقدم صوراً أخرى من أنفسنا، أى تصور شخصيات تلتهمها عواطف نشعر بها فى الوقت الحالى، أو شعرنا بها فى الماضى^(٤).

(٢) نفس المصدر

(٣) Corneille, *Trios Discours*.

(٤) Du Bos, *Réflexions*, II.

لكن حتى في وقت متأخر مثل عام ١٧٤٠، لم تكن تلك الأفكار الجديدة وتوابعها المسرحية قد بدأت في التغلغل في ألمانيا. فهنا رأى الناقد المسرحي الأساسي في هذا العصر، يوهان كريستوف جوتشد Johann Christoph Gottsched أن مهمته تتمثل في أن يحسن حال الأدب المسرحي والمسرح بأن يوصل للعالم الناطق باللغة الألمانية تلك المبادئ العقلانية المطلقة التي تم النظر إليها على أنها أرشدت المسرحيات الكلاسيكية الجديدة العظيمة لجارتها فرنسا التي تحظى بالإعجاب والحسد. هناك تشابه معين مع محاولات لويجي ريكوبوني Luigi Riccoboni ثم جولدوني Goldoni لأن كيفية الملهاة المرتجلة واستمراريتها. وكان كتاب جوتشد مقالة في الشعرية النقدية *Versuch einer Critischen Dichtkunt* (١٧٣١) ذا سلطة كبيرة في عصره، بالرغم من أنه كان يفتقد الأصالة ولم يتقدم تقدماً ذا شأن بعد تعليق أندريه داسييه على كتاب فن الشعر [لأرسطو] (١٦٩٢). برغم كل جهود جوتشد لإنماج الأدب في حياة الطبقات الوسطى الألمانية، فإنه يجادل على نحو موفق في سبيل تخليد العرف الذي استبعد هذه الطبقة الاجتماعية نفسها من التراجيديا:

التراجيديا... قصيدة أخلاقية تعليمية يتم فيها محاكاة فعل عظيم لدى أشخاص عظماء وتقديمه على المسرح.... والتراجيديا صورة للمصائب التي يواجهها البشر العظماء في هذا العالم وهي مصائب إما يتحملونها بجلد وشجاعة أو يتغلبون عليها ببطولة^(٥).

بالمثل يقر بأن تقتصر الكوميديا على أولئك الذين يحتلون المرتبة الدنيا من الهرم الاجتماعي، بالرغم من أن جوتشد، مثل معظم نقاد هذه الفترة، لا يستبعد الأرستقراطية الدنيا عندما تتصرف بصفة خاصة:

الشخصيات التي تنتسب للكوميديا مواطنون عاديون أو أناس متواضعو الحال، وليس ذلك لأن الأفراد العظماء في هذا العالم يعزفون عن ارتكاب الحماقات المثيرة للسخرية، لا، بل لأن تصويرهم كشخصيات مثيرة للسخرية لا يتماشى مع الاحترام الواجب لهم^(٦).

Gottsched, *Schriften*. (٥)

(٦) نفس المصدر.

وفي هذه الحالة الأخيرة، يقدم جوتشد تسويغاً ذرائعياً في الأساس ومحافظةً من الوجهة السياسية لمنعية النوع [أي كون النوع مانعاً]، ويدل ذلك على إضعاف المبدأ الجمالي. ويتضح ذلك أيضاً في ممارسة جوتشد التالية كناقذ، بالرغم من أنه لا يظهر مرونة كافية لأن تجعله يتكيف تماماً مع الوضع المتغير بعد عام ١٧٤٠، ومع ذلك عندما يؤكد من جديد على الوظيفة الأخلاقية للمسرح ومبدأ المحاكاة وأهمية الالتزام بمجموعة من القواعد المعيارية، يحدد جدول الأعمال للنقاش النظري والنقدي حول المسرح في ألمانيا حتى سبعينيات القرن الثامن عشر على الأقل. وحتى لسينج، أكثر نقاد جوتشد حدة، سيجري المناظرة في إطار مصطلحات جوتشد الأرسطية.

من المفارقات أن المحاولات الواعية - وإن كانت محدودة - التي قام بها الكاتب التراجيدي كورني لتقديم أساس نظري ومثال تطبيقي للشكل المسرحي الوسيط الجديد الذي وصفه بإرداف خلفي^(*) oxymoron باعتباره كوميديا بطولية Comédie héroïque لم يكن له تأثير كبير أو مباشر، بينما كان الكاتب الكوميدي موليير Molière حافزاً مثمراً للنقد خلال القرن التالي؛ ذلك لأن موليير لم تكن لديه طموحات نظرية كما أن مسرحياته لم تلتزم التزاماً صارماً فحسب بالمبدأ الذي أعرب عنه باتو Batteux وآخرون الذي مفاده أن وظيفة الكوميديا عبارة عن تمثيل الجوانب المثيرة للسخرية في حياة البرجوازية، بل وقام بذلك بلا رحمة أو هوادة. صحيح أن البعد الساخر في كوميديا موليير شمل الكثير مما كان يتوقع أن يروق عقلانية التنوير التقدمية: نقد الرياء الديني أو تصوير التوترات بين الطبقات الاجتماعية، إلا أن ذلك يتم من خلال منظور البلاط. وهناك أساس محافظ لتصوير موليير الكوميدي لشخصيات مثل ألسيست Alceste (عدو البشر Le Misanthrope) والسيد جوردان M. Jourdain (البرجوازي النبيل Le Bourgeois gentilhomme). وبخلاف

(*) الإرداف الخلفي كما يدل لفظ المصطلح هو الإتيان بكلمتين أو مفهومين على خلاف مع بعضهما بعضاً، وهو صورة بلاغية يتم فيها الجمع بين كلمتين متناقضتين كأن نقول "سكون صاعق" أو "بركة هادرة" أو "المستبد العادل" أو "اليميني الديمقراطي" أو "التأثر للوديع". (المترجم)

الإرداف الخلفى عند كورنى، لا يمثل الإرداف الخلفى عند موليير ("البرجوازي النبيل") تحدياً للعرف، بل يدل على تناقض يعدّ قبوله مصدراً للاستهزاء، ولا تهدف السخرية إلى تعليم البرجوازي بقدر ما تهدف إلى إظهار حدود قابليته للتعلم، وعلى المدى الطويل، لا يمكن إلا أن يثير ذلك نقداً تلهمه الثقة بالذات البرجوازية الجديدة^(٧).

فى الواقع، بعد منتصف القرن بفترة وجيزة، أثارت اللامبالاة الأخلاقية لكوميديا "الخداع" *perfidious comedy* عند موليير رفضاً ساخطاً لعمله. توقعت مناظرة كولير فى إنجلترا فى منعتف القرن هذه الاستجابة المتطرفة؛ لأن العديد من الأمثلة التى استشهد بها جرمى كولير فى هجومه على كوميديا الظرف فى عصر استعادة الملكية فى كتابة إطلالة قصيرة على فحش المسرح الإنجليزى وابتذاله *A Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage* مستمدة من المسرحيات الإنجليزية المستلهمة مباشرة من موليير، مثل مسرحيتى ويتشرلى *Wycherley* الزوجة الريفية *The Country Wife* والتاجر الأمين *The Plain Dealer*. ولم يستطع كتاب المسرح الإنجليز إلا أن يقدموا دفاعاً ضئيلاً أمام اتهامات كولير، نظراً لافتقارهم نظرية فى الكوميديا لا تقوم على افتراض غرض أخلاقى بمعنى ضيق نوعاً، وسرعان ما انقلب عليهم التيار حيث سعى النقد لترسيخ أساس الكوميديا فى العاطفة وإثارة العطف وليس فى الظرف والسخرية. ومن نتائج ذلك اشتهاى القرن الثامن عشر بأنه كان فترة جذباء لربة الكوميديا. ولم يبدأ التيار النقدى فى التحول إلا فى الثلث الأخير من القرن عندما قاد جولدسميث بالاحتجاج على تضيق نطاق الفن المسرحى بالنقائه فى المنطقة الواقعة بين التراجيديا والكوميديا بالمفهوم التقليدى. وبداية من عام ١٧٦٨ فى تمهيد مسرحية الرجل الطيب *The Good-natured Man*، قال جولدسميث بأن الكوميديا فى إنجلترا فقدت الاتصال بجذورها وصارت مهذبة للغاية، وفى ممارسته المسرحية فى مسرحيته تتمكن حتى تتمكن *She Stoops to Conquer* (١٧٧٣) وفى كتابه النقدى مقالة عن المسرح أو مقارنة بين الضحك والكوميديا العاطفية *Essay on the Theatre:*

(٧). J. Brody, "Esthétique et société".

،(١٧٧٣) *or, A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy* ،
أصر جولسميث بقوة - وإن لم يكن بنجاح تام - على عودة الفكاهة إلى خشبة المسرح.

فى وقت مبكر (عام ١٥٩٢)، جادل الكاتب المسرحى الإيطالى سفورتسا أودى Sforza Oddi فى الكلمة الاستهلاكية لمسرحيته سجن الحب *Prigione d'amore* فى سبيل شكل من أشكال الكوميديا تقدم شخصيات فاضلة تقوم بأفعال عاطفية وقادرة على إثارة الضحك والدموع المواسية على السواء^(٨). وكان لابد أن ينقضى ما يزيد على قرن من الزمان حتى تتم الاستجابة لمثل هذه الأفكار المنعزلة، إلا أنها سرعان ما صارت بعد ذلك الأفكار المهيمنة وتم تطويرها إلى أقصى مدى فى عدد من الدول الأوروبية. وبعد أن مهد كواير الطريق بهجومه على الكوميديا الذهنية الباردة فى عصر استعادة الملكية، كان واحدا من المدافعين الرواد عن العاطفية المفرطة فى إنجلترا - وهو سير رتشارد ستيل - هو الذى قدم نموذجا أساسيا للكوميديا العاطفية بمسرحيته العشاق الواعون *The Conscious Lovers* (١٧٢٣) وتمهيدا يبرر هذا الشكل الجديد وإن كان يمارس على نطاق واسع. وبعد ذلك لا تختلف الحجج الأساسية المضمرة فى هذا التمهيد الموجز عن الحجج التى استخدمها ليلو بعده بفترة قصيرة فى تمهيد مسرحيته التراجيدية تاجر من لندن *The London Merchant*، وهى: الحاجة إلى توسيع حدود النوع خارج الحدود التى تفرضها عليه الأعراف الموجودة، وقيمة التعبير عن العواطف، خاصة العواطف الأكثر إرهاقا وسوداوية، وأهمية اندماج الجمهور من خلال توحده مع الشخصيات ومشاعرها. ويكمن فى نظرية الكوميديا العاطفية وتطورها فى إنجلترا المبدأ المؤلف عن الفائدة الأخلاقية، أى الفكرة التى مؤداها أن المسرح ينبغى أن يكون له "أثر القدوة والقاعدة السلوكية" وأن "إفساح المجال لانطباعات البشرية ميزة الفطرة القومية والاشتغال الطبيعى للمزاج حسن السبك" (آدمز، مقالات مسرحية *Dramatic Essays*).

فى إنجلترا فى منتصف القرن، لم تجد مبادئ العاطفية المفرطة أقوى تعبير أدبى عنها فى المسرح، بل فى الشعر الغنائى، وعلى وجه الخصوص فى الرواية. ويرجع ذلك جزئيا

إلى قصور النقد المسرحى الإنجليزى وفشله فى أن يطور المناقشات المبكرة للأسلوب الجديد على يد فانبرو Vanbrugh ودينيس Dennis وستيل Steele، واستبعد بيرنبوم Bernbaum الكلمات الاستهلاكية والختامية ومقالات عرض الكتب وتحليلها التى كتبت بين عامى ١٧٢٠ و ١٧٥٠ باعتبارها سطحية ومملة لما فيها من تكرار ومكتوبة لمجرد أداء واجب^(٩).

وفى فرنسا، وجدت آراء مشابهة لآراء ستيل تعبيراً عنها بعد عقد من الزمان، وتحولت الزعامة فى النقاش المنهجى للمسرح الجديد تحولاً حاسماً إلى دول أوروبا الأخرى بعيداً عن بريطانيا، وتم تقديم الكوميديا العاطفية لأول مرة للفرنسيين بمسرحية الفيلسوف بعد الزواج *Le Philosophe marié* (١٧٢٧) للكاتب المسرحى الفرنسى ديتوش Destouches الذى اكتسب دراية بالمسرح الإنجليزى من زيارته لسابقة للندن. إلا أن النقطة المحورية لمناقشة التطورات الجديدة قدمتها مسرحيات نيفل دى لاشوسيه Nivelle de la Chaussée، ويتم النظر فى العادة إلى مسرحيته النفور الزائف *La Fausse Antipathie* (١٧٣٣) باعتبارها فتحاً جديداً. ونجد فى الكلمة الاستهلاكية لهذه المسرحية التأكيد نفسه الذى عند كولير على الحاجة إلى تفادى البذاءة وعدم اللياقة وعلى أهمية الاستمالة المباشرة لعواطف الجمهور، هذا إلى جانب التأكيد على المعقولة الواقعية التى سيتم تعضيدها من خلال تجنب المبالغة الساخرة والتعقيد غير الضرورى فى الحكمة: فالمعقول تتم مساواته باطراد بالمفهوم عقلانياً. وكان لويجى ريكوبونى من بين الذين استجابوا لتجديدات نيفيل دى لاشوسيه، فى كتابه خطاب حول كوميديا مدرسة الصداقة *Lettre sur la comédie de l'Ecole des amis* الذى نشر فى باريس عام ١٧٣٧ يقدم نقاشاً أكثر اكتمالاً وتحليلاً لهذا الاتجاه. ويتحدث ريكوبونى عن نظام جديد فى الكوميديا يقرنه صراحة بظهور طبقة اجتماعية متواضعة المكانة لدرجة أنه لا يمكن تمثيلها فى التراجيديات البطولية التقليدية، إلا أنها رفيعة لدرجة أنها لا يمكن أن تكون موضع سخرية فى الكوميديا التقليدية. ويتم النظر إلى تصوير الشخصيات التى تشبه أفراد الجمهور بالنسبة للمكانة الاجتماعية ونسق قيمتها على أنه يساهم فى التقمص العاطفى من جانب الجمهور وبالتالي يساهم فى استجابتهم للدرس الأخلاقى

(٩) Bernbaum, *Sensibility*.

المضمّر فى المسرحية، وبالتالى يؤدى إلى تحقيق وظيفة المسرح باعتباره مدرسة للفضيلة. ويسلم بوجانفيى Bougainville فى مقالة كتبها عام ١٧٥٤ بالسّمات نفسها لعمل نيفيل دى لاشوسيه، وهو مازال ينظر إلى الفائدة الأخلاقية للمسرح النظرة نفسها الضيقة نوعًا:

الانطباع الصافى العذب يمتد إلى سلوكه [المشاهد] الخاص؛ لأنه ينتقل إليه من خلال شخصيات يقابلها من جديد بعد العرض فى العالم الخارجى بين أصدقائه وأقرانه ومنافسيه. وبما أن عالمهم هو نفس عالمه، يشعر بأنه قادر على التطلع إلى فضائلهم، وبما أن كل شيء يحدث لهم يستطيع هو أن يعايشه، فإنه يستغل تجربتهم ويتعلم منهم أن يحمى نفسه من نفس الأخطار^(١٠).

سعى فونتنبيل لأن يضع الشكل المسرحى الوليد وضعًا أكثر منهجية فى إطار سياق الأنواع الأدبية الراسخة، وعرف عام ١٧٥١ المسافة بين التراجيديا والكوميديا على أساس العواطف المثارة. وتدرج فونتنبيل من طرف "المرعب" و"العظيم"، وهما مجال التراجيديا، إلى طرف "الممتع" و"الساخر"، وهما مجال الكوميديا، ووضع مقياسًا يشمل "المثير للشفقة" و"الرقيق". وفى هذا المقياس نرى العواطف العديدة - مثل ألوان الطيف التى يقارنها بها - فى شكل مختلط، وليس فى شكل خالص. وخاتمته - التى تساهم فى توقع الآراء التى سيطورها دييرو فيما بعد - عبارة عن حجة لصالح "الكوميديا المختلطة" Comédie mixte يحدد موضوعها فى نقطة وسيطة على المقياس، وتتقاسم كل ما هو أكثر إثارة ورفعة فى الكوميديا وكل ما هو أكثر تأثيرًا وقبولاً فى التراجيديا. فتتميز العقلية العاطفية المهيمنة حديثًا بأن الطرف الكوميدي المتطرف فى المقياس - أى "الهزلى للغاية" le bouffon - لا بد من استبعاده، بينما لا بد من الإعجاب بالمثير للشفقة والرقيق دون قيد. وهنا أيضًا نجد أن مبدأ الفائدة الأخلاقية هو الذى يقدم أساس الحجة ويتم النظر إليه باعتباره دعوة إلى نوع من المسرح يتمشى مع التجربة اليومية للجمهور.

(١٠) "Discours de réception à l'Académie Française".

هذا النوع من الكوميديا... ستكون به كل الفائدة ما دام سيزيد توافق ما يتم تصويره مع الحياة العادية. ولا أعتقد أنني في حاجة لأن أسرد أعمال الأباطرة على نفسي، فهي سامية للغاية ولا تمثلني، ولا أود أن أسرد أعمال المهرجين على نفسي لأنها وضیعة للغاية، وكلاهما يمثل حالات استثنائية لا أجد فيها نفسي قط، والدلالات الضمنية لذلك لا تخفى على أحد (١١).

في إنجلترا، كان كتاب المسرح أمثال فانبرو وكونجريف Congreve وفاركوهار Farquhar هم الذين قاوموا أفكار كولير، وفي فرنسا حيث كان البلاط والأكاديمية مازالا مسيطرين، اتخذت مقاومة الكوميديا العاطفية الجديدة شكلاً نظرياً ووجدت ناطقاً بلسانها في شخصية شاسيرون Chassiron الذي كان خازن دار فرنسا والمستشار التنفيذي لأكاديمية لاروشيل La Rochelle، وأدت إعادة شاسيرون صياغة مبدأ النقاء النوعي في كتابه تأملات في الكوميديا العاطفية *Réflexions sur le comique larmoyant* (١٧٤٩) على الفور إلى ضمان مساندة فولتير الذي أظهرت مسرحيته نانين *Nanine* (١٧٤٩) التي استلهمت رواية باميلّا *Pamela* لريتشاردسون Richardson العديد من خصائص النوع الجديد. وانضم فولتير - الذي كان يكتب من زاوية أرستقراطية على نحو يكاد يستفز - لشاسيرون في هجومه على المفهوم الوليد للتراجيديا البرجوازية:

ما الذي ستعادلُه حبكة تراجيدية بين عامة الناس؟ لن تكون شيئاً سوى تحقير الأسلوب التراجيدي، وستفشل في تحقيق هدف التراجيديا أو الكوميديا، وستكون شكلاً هجيناً، أي فظاعة نجمت عن العجز عن خلق كوميديا أصيلة أو تراجيديا أصيلة (١٢).

وفولتير أقل صرامة في موضوع الكوميديا، فهو هنا على استعداد لأن يقبل مزاعم العواطف الرقيقة بشرط ألا يغيب عن بال الكاتب المسرحي الهدف الأساسي للنوع المتمثل في إضحاك الناس الشرفاء.

(١١) Fontenelle, *Oeuvres*, VII.

(١٢) Voltaire, *Oeuvres*, V.

يقبل فريرون Fréron في كتابه رسائل حول بعض الكتابات المعاصرة *Lettres sur quelques écrits de ce temps* (١٧٥١) مغزى نقد شاسيرون لمزج الضحك بالدموع في المسرح قبولاً عن طيب خاطر أكثر، ولكن الاقتناع بقيمة التقمص الوجداني أصبح اليوم مترسخاً للغاية لدرجة اللاعودة؛ لذلك فإن النتيجة المنطقية في نظر فريرون تتمثل في رفض الفكاهي، وفي التمثيل الجاد المانع في المسرح - كما في الرواية - لما هو عادي في حياة أفراد معاصرين متوسطي الحال (فيال Vial، أفكار *Idées*).

كان النقاد الألمان في الربع الثاني من القرن الثامن عشر متأخرين عقداً من الزمان في التحول من الكوميديا الساخرة إلى الكوميديا العاطفية والانخفاض التدريجي في التأكيد على الظرف. وعام ١٧٤١، كان آدم دنيال ريشتر Adam Daniel Richter من أوائل من سعوا لتعديل تعريف جوتشد التقليدي للكوميديا باعتبارها سخرية من الرذيلة بهدف تحسين الأخلاق، بأن جادل في سبيل توسيع نطاق مانتها ليشمل الأفعال الفاضلة إلى جانب أفعال الرذيلة وبأن سعى لتغيير أثرها من إثارة الضحك إلى إحداث المتعة (مارتينو، تاريخ *Geschichte*). كان ريشتر ناقداً محدوداً نسبياً، وكانت بعض خلاقاته مع جوتشد ناتجة عن سوء فهم، إلا أنها تدل على التغلغل الابتدائي للعاطفة في نقد المسرح في ألمانيا. وكان ريشتر، مثل جوتشد، مهتماً بأثر المسرح على الجمهور، لكن في حين أن جوتشد الرواقي الكلاسيكي الجديد كان يبحث عن خبرة عملية في مقاومة الخوف أو الرفض اللاعاطفي للرذيلة، نشد ريشتر من الكوميديا استحضار المشاعر الداخلية السارة للبهجة. وهناك مطلب آخر من الكوميديا يحقق آثارها بأن يصور نموذجاً تصويرياً واقعياً بدلاً من الهجاء طالب به جورج فريدريش ماير Georg Friedrich Meier في كتابه *Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst* (١٧٤٧ - ١٧٤٨). وبالرغم من أن ماير يقبل التقليد المتمثل في استمداد شخصيات الكوميديا من المنازل الوسطى في المجتمع، فإنه يتمسك بالعواطف التراجيدية - التي تخضع لدرجة معينة من التقيد - باعتبارها مكوناً أساسياً من مكونات تجربة الطبقة الوسطى، وبالتالي موضوعاً ملائماً للكوميديا. وفي هذا الوقت كان جوتشد نفسه قد بدأ في تعديل موقفه السابق قليلاً، وبالرغم من أنه كان مازال لا يقبل أن

تكون الأشكال المختلطة الجديدة ممثلات كاملة ومكافئة للنوع المسرحى، فإنه لم ينكر شرعيتها جنباً إلى جنب التراجيديا والكوميديا، ولكنه أصر على إعطائها أسماء مميزة لها، وبذلك كان جوتشد من أوائل من ابتدعوا فى ألمانيا مصطلح "التراجيديا البرجوازية" (١٣) Bürgerliches Trauerspiel.

نشر أهم بيان نظرى لصالح الكوميديا العاطفية - كتاب كريستيان فورشتجوت جيلبرت Christian Fürchtegott Gellert مقالة فى الدفاع عن الكوميديا العاطفية *Abhandlung für das rührende Lustspiel* عام ١٧٥١، وهو العام نفسه الذى نشرت فيه الطبعة الرابعة من كتاب جوتشد المعدل، وإن كان مازال معتمداً، مقالة فى الشعرية النقدية *Versuch einer Critischen Dichtkunst* كان جيلبرت المناصر الألمانى الرائد لهذا النوع بمسرحيات مثل المرأة النقية *Die Betschwester* (١٧٤٥) والأخوات الحنونات *Die zärtlichen Schwestern* (١٧٤٧)، وكان قد عبر عن رأيه بشجاعة ووضوح دفاعاً عن النوع الجديد فى تمهيد مسرحياته الكوميدية (١٧٤٧). وشرع جيلبرت فى عمله الأطول - وهو عبارة عن محاضرة افتتاحية أقيمت باللاتينية - فى الدفاع عن الكوميديا العاطفية، كما تطورت فى فرنسا، ضد القيود التى يفرضها عليها الأرسطيون التقليديون أمثال داسييه وضد سخرية النقاد المعاصرين أمثال فولتير. واستمد كتاب جوزيف تراب Joseph Trapp محاضرات فى فن الشعر *Praelectiones Poeticae* (١٧٢٢) تعريفاً أوسع للكوميديا: "قصيدة مسرحية تشمل أوصافاً للحياة الشخصية العادية وتمتدح الفضيلة وتتناول الرذائل والتناقضات العديدة للبشر بطريقة مرحة ومهذبة" (١٤)، ويرى داخل هذا المجال - العالم الخاص - مكاناً لتشغيل العاطفة بطريقة لم تظهر فى رؤية تراب الأكثر حياداً لآثار المسرح. فيرى جيلبرت أن تجربة الكوميديا تتميز عن تجربة التراجيديا من خلال تجنب التطرف فى الأحداث والعواطف والتعبير، وغياب أى إحساس عاطفى متقد بالشفقة أو الحزن أو الفقدان، أى أن الأفعال والمغامرات النموذجية العظيمة منبوذة فى نظر أولئك الرجال والنساء متوسطى الحال الذين يشكلون ممثلها، وبدلاً من ذلك، يتم التخفيف من حدة الحزن الكئيب

Gottsched, *Schriften*. (١٣)

Lessing's translation, Lessing, *Schriften*, VI. (١٤)

المقبول معياراً للكوميديا من خلال الإحساس بالمشاركة في عالم شعور مشترك وإعجاب مشترك بالقيم المشتركة.

لم تكن مقالة جيلبرت التي نشرها عام ١٧٥١ بالمقاييس الأوروبية، وثيقة مركزية في تاريخ النقد المسرحي، إلا أنها تدل على نقطة تحول. فالجدية المتأنيبة التي يتناول بها موضوعه، والوعي بتراث أنصار النوع الذي يناقشه (ديتوش، فونتيل، دي لاشوسيه، ماريغو Marivaux، فولتير، فاجان Fagan) والثقة التي يعلن بها الفضائل التي يحتفى بها باعتبارها قيما إنسانية عالمية - كل ذلك يوحى بأن الكوميديا العاطفية بلغت سن الرشد ومصدق ذلك إحياء الكوميديا العاطفية في إنجلترا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، بداية من مسرحية فيليب فرانسيس Philip Francis يوجينيا Eugenia (١٧٥٢). وفي مسرحيات مثل مسرحية وليم وايتهد William Whitehead مدرسة العشاق *The School for Lovers* (١٧٦٢) ومسرحية السيدة فرانسيس شريدان Mrs Frances Sheridan الاكتشاف *The Discovery* (١٧٦٣) ومسرحية جورج كولمان George Colman التاجر الإنجليزي *The English Merchant* (١٧٦٧) تم استيعاب مغزى المسرح العاطفي الفرنسي ومناهجه، لكن دون نقاش نقدي أصيل. ولم يحاول النقد المنشور في الصحف والمجلات أن يخفي تحفظاً معيناً على الجوانب الأكثر تطرفاً في الأسلوب العاطفي: رصانته وطابعه الأخلاقي وغياب الفكاهة، إلا أن النوع أصبح اليوم راسخاً ورائجاً بما يكفي لأن يصمد أمام هجمات جولدسميث، التي أشرنا إليها أعلاه ويخرج من ذلك ظافراً في سبعينيات القرن الثامن عشر^(١٥). يمثل تطور ريتشارد كمبرلاند Richard Cumberland صورة مصغرة لهذه الخلق؛ فعام ١٧٥١ اختلف مع تفسير جونسون Johnson لمسرحية Rowe التائب الجميل *The Fair Penitent*، بتفوق مسرحية البائنة المميّنة *The Fatal Dowry* لمارساجر Massinger وفيلد Field في النواحي العاطفية: "هل هناك أي إنسان لديه أي إحساس بالطبيعة الحقيقية أو الشخصية المسرحية أو العاطفة الأخلاقية أو إثارة الشفقة التراجيدية أو

اللغة القلقة يمكن أن يتردد ولو للحظة في المسرحية التي سيكللها بأكاليل الفوز منهما^(١٦). ولكن كلماته الاستهلاكية والختامية وحتى مسرحياته نفسها لم تخل من الميل والنفور المتزامنين على مدى حياته الطويلة الغزيرة الإنتاج؛ ففي مسرحيتي الإخوة *The Brothers* (١٧٦٩) والهندي الغربي *The West Indian* (١٧٧١) يجادل في سبيل الضحك المرح بدلاً من الدموع العاطفية المفرطة، وأحياناً ينهمك في نقد ساخر لتلك العاطفية المفرطة التي يتم الاعتقاد عامة بأنها بلغت نروتها في المسرحية الثانية منهما، والتي ترشد، بعيداً عن ذلك، عمله لدرجة أنه هو الذي صار بؤرة هجوم شيريدان Sheridan الرئيسية على تقاليد الكوميديا العاطفية على الطريقة الفرنسية في مسرحية الناقد (١٧٧٩).

كانت تهدف هذه الهجمات إلى استعادة بعض الأرض التي خسرتها "الكوميديا الضاحكة" ونجحت في شق الطريق لمسرحيتين كوميديتين كبيرتين من المسرح الإنجليزي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر تتمسكن حتى تتمكن *She Stoops to Conquer* (١٧٧٣) ومدرسة الفضائح *The School for Scandal* (١٧٧٧). ولكن النقد المسرحي الإنجليزي بوجه عام يكاد لم يفعل شيئاً سوى تحوير التطورات السابقة. وفي فرنسا وألمانيا في منتصف القرن ظهرت مجموعة من النقاد لم يرتبطوا بقوة بالكوميديا العاطفية؛ فبعد أن قِيموا الموقف، بدعوا اليوم ينتقلون إلى مرحلة جديدة تتمحور حول استغلال التراجيديا. ومن الواضح أن ذلك كان مقصد لسينج عندما ترجم مقالة جيلبرت ونشرها بجانب نقد شاشيرون للكوميديا العاطفية في العدد الأول من المكتبة المسرحية *Theatralische Bibliothek* (١٧٥٤) التي يعتبرها لسينج مواصلة لمشروعه السابق عن تاريخ المسرح، مقالات في تاريخ المسرح وتطوره *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* (١٧٥٠).

كانت مقالة شاشيرون التي كتبها عام ١٧٤٩ مقالة محافظة مكتوبة من منظور عقلاني في مقابل التيار العاطفي السائد، وبالرغم من أن لسينج يوضح رؤيته القائلة بأن جيلبرت قد معظم اعتراضات شاشيرون على الشكل الجديد تقنيًا وافيًا، فإنه يعرب عن انتقاد شديد لرؤيته الخاصة، وهو يحتفظ بموقفه الأخلاقي الذي سينبذه الأنصار الإنجليز لـ "الكوميديا

(١٦) Elledge, *Eighteenth-Century Critical Essays*, II.

الضاحكة"، ولكنه يلقى ظلالاً من الشك الجاد على الفعالية الأخلاقية لنوع من المسرح يستغنى عن الهجاء ولا يستخدم إلا سلاحاً واحداً من الأسلحة المتاحة للكاتب الكوميدي - وهو يصر هنا على أنه يقصد عمل الفرنسي دي لاشوسيه، وليس عمل الألماني جيلبرت - وعندما تركز الكوميديا العاطفية على النموذجي باعتباره موضوعاً للتقصص، فإنها تخاطر بأن تصبح مجرد أداة لمداينة الذات:

إن الاهتمام الذي يصغى به الجمهور... مجرد ثناء على عشقه لذاته وغذاء لكبريائه الخاص، ولا يمكنني أن أرى أى تحسين يمكن أن ينبع من ذلك، فكل واحد منهم يرى نفسه قادراً على العواطف النبيلة والأفعال الكريمة التي يراها والتي يعتقد أنه يسمع عنها القليل لدرجة أنه تواتيه فرصة التفكير في العكس ويقارن نفسه بها^(١٧).

كرس لسينج حياته للمبادئ الواقعية ورفض كلا من المبالغة الساخرة وإضفاء الطابع المثالي على العاطفة؛ لذا كان يبحث عن شكل مسرحي جديد ذي طابع أخلاقي أكثر جدية من الكوميديا العاطفية. وكان ذلك واضحاً بالفعل من المقدمة التي كتبها لترجمته لمقالاتي شاسيرون وجيلبرت؛ فلقد لاحظ فيها بصراحة عملية التداخل تلك التي نتجت عن تحويل النوعين الرئيسيين من المسرح وأدت إلى الكوميديا العاطفية على الجانب الفرنسي، وأدت على الجانب الإنجليزي إلى ما اعتبره التراجيديا المنزلية domestic tragedy الأكثر وعداً (مقالة في الشعرية النقدية). وعلى مدى الربع التالي من القرن حتى نشر إميلييا جالوتتي Emilia Galotti (١٧٧٢)، احتل هذا الشكل مكانة مركزية في كتابات لسينج الخاصة بفن المسرح، إلا أن الإلهام الإنجليزي الأولي لن يظل مهيمناً دون سواء. فبعد ست سنوات فقط من نشره ونقده لمحاضرة جيلبرت، تحول لسينج إلى الترجمة مرة أخرى لكي يطور آراءه النظرية. ونشر عام ١٧٦٠ ترجمته لمسرحيتي ليدرو الابن الطبيعي *Le Fils naturel* (١٧٥٧) ورب الأسرة *Le Père de famille* (١٧٥٨) بالإضافة إلى أهم مقالتين في فن المسرح ليدرو، وهما حوارات حول الابن الطبيعي *Entretien sur le Fils naturel* (١٧٥٧) وأطروحة في الشعر المسرحي *Discours de la Poésie dramatique*

(١٧٥٨) مزكياً إياهم لمواطنيه باعتبارهم، على الترتيب، أمثلة وتسميغات للنوع المسرحى الجديد، ودعما من فرنسا نفسها لهجمات لسينج على جوتشد والنماذج الفرنسية الكلاسية الجديدة.

تم استخدام مصطلح التراجيديا البرجوازية *Tragédie bourgeoise* فى فرنسا قبل أن يستعمله ديرو، وذلك لوصف مسرحية بول لاندوا Paul Landois سيلفى *Sylvie* (١٧٤٢) ونكره ديرو باستحسان فى كتابه حوارات حول الابن الطبيعى؛ ذلك لأن كلمة الاستهلال لهذه المسرحية تستبق إلى حد ما تسويغ ديرو الخاص للأسلوب الواقعى فى المسرح، ولكن مقالتي ديرو ذاتا مغزى أكبر بكثير، حيث إنهما يتناولان قضايا مركزية للحالة المعاصرة للفن المسرحى وقضايا أعم للإنتاج المسرحى ستظل مناسبة حتى قدوم المدرسة الطبيعية *naturalism* فى نهاية القرن التاسع عشر، والمقالتان تختلفان تماماً فى الشكل والبناء: فتتكون الحوارات من حوار بين "دورفال" *Dorval* الناطق بلسان ديرو باعتباره مؤلفاً لمسرحية الابن الطبيعى وشخصية "موا" [التي تعنى حرفياً "أنا"]، أى ديرو باعتباره ناقدًا مسرحيًا. ويتم تصور المقالة كثيرًا على أنها دفاع عن المسرحية وبعض حججها تتبع من الزعم بأنها تتكون من تناول حدث فعلى تتاولاً مسرحيًا، ولا يوسع ديرو الحجة توسيعًا دالا متسقًا خارج القضايا التى تثيرها مسرحية مباشرة إلا فى القسم الثالث من هذه المقالة. وبالرغم من أن أطروحة فى الشعر المسرحى تشير من آن لآخر إلى كلنا مسرحيتي ديرو، فإنها مقالة مستقلة فى فن المسرح كتبت بأسلوب منهجى يكاد يكون متباهيا، والمقالتان معا تطرحان برنامجًا متسقًا سيكون له أثر عظيم على تطور النظرية المسرحية وأثر أقل مباشرة نوعًا على كتابة المسرح، وبالنسبة لهذا الأثر الثانى سيكون خارج فرنسا أكثر من كونه داخلها.

تشارك المقالتان فى الاهتمام بالتمييز بين الأنواع المسرحية التى استحوذت على اهتمام معظم النقاد المسرحيين فى تلك الفترة، ويفكر ديرو، مثل فونتيل، على أساس الترتيب الذى يتنازل من التراجيديا إلى الكوميديا حيث يعلم هذين الشكلين المثاليين الحدود التى يقف التحقير الفكاهى *burlesque* خارجها حيث يقع تحت الكوميديا، ويقف خارجها أيضًا

العجائى الذى يعلو على التراجيدى، وبين هذين الطرفين لا يحدد ديڤرو موقع الكوميديا المفجعة tragic-comedy وهى خليط هجين من النقيضين البعيدين عن بعضهما بعضا، بل يحدد موقع الشكل الذى يصفه فى الحوارات باسم النوع الجاد genre sérieux وتكتسب التميزات العديدة دقة أكبر فى أطروحة فى الشعر المسرحى حيث يشرع ديڤرو فى تعيين مجال كامل من الأنواع المسرحية وفقا لمضمونها:

ها هو إذن نظام المسرح فى مداه الكلى: الكوميديا المرحية gay comedy التى تتناول الضحك الساخر والرذيلة، والكوميديا الجادة serious comedy التى تتناول الفضيلة وواجبات الإنسان، ونوع والتراجيديا التى ستتناول أحزاننا الخاصة، والتراجيديا التى تتناول المصائب العامة وأحزان العظماء^(١٨).

كان اهتمام ديڤرو النقدى - مثل اهتماماته الإبداعية - ينصب على المسافة بين الطرفين، ويتمثل هدفه الأساسى فى توسيع مجال ما يقع داخل هذه المسافة وتعميق المطالبة بصدق ذلك، لذلك يقول بأن الشخصيات الخارقة فى التراجيديا البطولية تتصرف فقط كأفراد لا يمثلون البشر، فى حين أن شخصيات الكوميديا التقليدية ما هى إلا أنماط، وهو يعترض على تصوير الأحداث المأساوية (أى المحزنة) فى موقع البلاط التقليدى، بأن هذه الأحداث ستكون أكثر معقولة إذا تم تصويرها وسط ضغوط الحياة اليومية للرعية وليس الحاكم، علاوة على أنها فى مثل هذا الموقع سيزيد احتمال إثبات فعاليتها وفائدتها؛ لأنها ستكون أقرب إلى موقف الجمهور. باختصار، يبدأ ديڤرو فى الجدل باعتباره مؤمناً بالاحتمالية الاجتماعية فى سبيل شكل من المسرح تكون فيه الظروف أكثر أهمية من الشخصية، وبذلك تكون النفسية الفردية أو التتميط الألبى أقل أهمية من المهنة والمكانة داخل الأسرة.

يتخذ ديڤرو موقفاً متقدماً نوعاً ما فى تطوير نظرية المسرح الاجتماعى، إلا أنه مثل كورنى الذى سبقه بقرن من الزمان لا يتابع أفكاره بالإحاح حتى يوصلها إلى نتيقتها الأكثر جذرية؛ فلتوضيح الحزن التراجيدى يستشهد من بين أمثلة أخرى، بالمشهد الرابع من الفصل

الخامس، لمسرحية إفيجينى *Iphigénie* لراسين الذى تعبر فيه كلتمنسترا Clytemnèstre عن بأسها من التضحية بابنتها، ويصر ديدرو هنا على أن كلتمنسترا مصورة كأم وليست كملكة، وهنا يكمن صدق المشهد، ثم يصف بعد صفحات قليلة مشهدا آخر من الحزن الأنثوى فى سياق أسرى، ولكن فى وسط اجتماعى أكثر وضاعة، ويطرح السؤال: "هل تعتقد أن امرأة ذات مكانة مختلفة ستظهر مثيرة للعطف أكثر من ذلك؟"^(١٩) ويجب ديدرو على سؤاله بأن الموقف نفسه سيلهم الحديث نفسه، وتبين هذه الإجابة أنه معتق نظرية عاطفية فى التراجيديا؛ فالاستجابة تتم من خلال الإحساس بإنسانية عامة فى العواطف المشتركة، وإلى هذا الحد لا يكون للتمييزات الطبقيّة التقليديّة محل من الإعراب، فكما يقول كورنى: "هؤلاء الملوك بشر مثل أفراد الجمهور بالضبط". لا يوجد أى عنصر من التضامن الاجتماعى حول هذه الاستجابة المواسية للبشرية المعذبة، على الأقل فى تحليل مثل هذه الحالات التى يعرضها ديدرو، ولم يصر النوع الجاد التراجيديا البرجوازية المخططة بعد، وإذا نظرنا من وجهة نظر مختلفة، يمكننا القول بأن هناك شيئاً برجوازيّاً عميقاً ومتميزاً فى تحرير ديدرو للروابط العاطفية للأسرة الصغيرة وتوسيعها لتشمل القيم الإنسانية اللاتاريخية العامة؛ لكى يتضح بالمثل أن ذلك لا يمكن أن يكون جزءاً من حجة ديدرو الخاصة.

قد يبدو الواقع العملى الذى يحتكم إليه ديدرو فى تبرير فنه المسرحى مقيداً نوعاً بالمعنى الاجتماعى والسياسى؛ لأنه فى نهاية المطاف لا يعلق أهمية كبيرة على الوضع الاجتماعى للفرد فى المجال العام، ولكنه يواصل هذا الاحتكام بالإحاح يمكنه من أن يشكك فى تفاصيل العرف المسرحى - مكتوباً وممثلاً - بدرجة أكبر من جميع سابقه. ويستغل ديدرو - فى سبيل هذه الغاية - الحوار فى محادثاته؛ فيصور دورفال المتحدث بلسان مؤلف المسرحية على أنه مجرد كاتب مسرحى هاو يدافع عن عمله أمام "موا" الذى يتحدث بلسان الجمهور والنقاد، وتتبع سلطة دورفال من مشاركته فى أحداث المسرحية، وبالتالي يمكن أن يحتكم إلى مصداقية التجربة المعاشة عندما يواجهه محاوره بمعايير وأعراف النظرية والتقليد، والمعيار الأساسى هنا هو التوافق مع الطبيعة كما نفهمه من وجهة نظر متسامحة وسليمة

الفطرة، تفضل معقولية السببية المفهومة عقلاً على تعقيد الحبكة، ويفضل الكلام النثرى للدارج أو الصيحات المبهمة أو حتى اللعب الصامت على الشعر المصقول أو الخطاب البلاغى، كما أن الممثلين مثل الكوميديين الإيطاليين الذين يبدون مندمجين تماماً فى أفعالهم كما لو كان يفصلهم عن الجمهور حائط رابع يفضلون على أولئك الممثلين الذين يخاطبون الجمهور مباشرة، ويفضل سكون الممثلين فى نهاية المشهد static tableaux على التحول المفاجئ فى الأحداث coups de théâtre. وهكذا يطالب ديدرو - باسم الواقعية - بنبذ كل ما هو أكثر "مسرحية" فى المسرح، ويلتزم هو وخلفاؤه - مؤلفو تراجيديات الحياة العائلية domestic tragedies ومسرحيات المشاكل الاجتماعية - بشكل "المسرحية محكمة الصنع"، ولكن نظرية ديدرو تتجاوز ذلك بالفعل لتشير إلى شكل مسرحى بناؤه أقل إحكاماً بكثير يستمد إلهامه من القصص العاطفى للقرن الثامن عشر وكذلك من الفنون المسرحية؛ ففى كتابه ثناء على ريتشاردسون *Eloge de Richardson* (١٧٦٢)، يقدم ديدرو الرواى الإنجليزى باعتباره مصوراً Painter للعواطف وأستاذاً فى تقديم المشاهد ومبدعاً خصباً لـ "الموقف"، والمفهوم الأخير هو المفهوم المهم فى فكرة ديدرو عن المسرح التصويرى pictorial drama (وعرضياً فى فكرة بف Puff فى مسرحية الناقد *The Critic* لشيريدان)، المكون من سلسلة متغيرة بسرعة من اللوحات^(٢٠)، وهذا النموذج البديل من المسرح هو الذى ساد الأشكال المسرحية الرائجة فى القرن التاسع عشر، إلا أنه تجسد فى أعمال الكتاب المسرحيين اللأرسطيين غير التقليديين أمثال الألمانيين لنتس Lenz وبوشنر Büchner، وشهد القرن العشرون التقاء هذين الخطين فى أعمال بريخت^(٢١).

بحلول عهد ديدرو، كان اهتمام كبار النقاد وتطلعات كبار المنظرين قد تحولت تحولاً حاسماً من الكوميديا إلى التراجيديا، وبالرغم من أن ديدرو لم يثر مطالب عالية - مثل الإنجليزى ليلو - بالنسبة لأهمية الأخلاق التجارية البرجوازية فى تطور الحياة العامة، فإنه

(٢٠) نفس المصدر.

(٢١) Meisel, *Realizations*.

كان حازماً نوعاً ما في مطالبه بالمصادقية والجدية الأسمى للحياة الأسرية المعاصرة بالمقارنة بحياة البلاط في الماضي كما تتمثل في التراجيديا الكلاسية:

ألا تتصور الأثر الذي سيحدثه مشهد واقعي، وأداء أصيل، كلام يناسب الحدث، أحداث بسيطة، أخطار لا يمكنك إلا أن تخاف على أقربائك منها وعلى أصدقائك وعلى نفسك؟ انقلاب المصير، الخوف من العار، عواقب اليأس، عاطفة تقود الإنسان إلى الدمار، ومن الدمار إلى اليأس، ومن اليأس إلى الموت العنيف - ليست هذه حوادث غير عادية، وبعد كل ذلك تعتقد أنها لن تهز مشاعرك بقدر الموت الأسطوري نفسه لطاغية أو التضحية بطفل على مذابح آلهة أثينا أو روما^(٢٢).

هذا الجزم بالضبط هو الذي شهد، في الوقت نفسه تقريباً، هجوماً عنيفاً على "الكوميديا الضاحكة"، وهي في الوقت نفسه منافية للتاريخ نظراً لضيق المطالب النفعية التي تفرضها على المسرح، وممثلة تماماً للزهو المعاصر بالعاطفة التي يتم التعبير عنها داخل الحياة الخاصة.

توقع دييرو الموقف التاريخي الذي سرعان ما يصبح مركزياً في النقاش الجمالي، فأوحى في محادثاته بأنه يمكن إعادة كتابة مسرحية عدو البشر لموليير كل خمسين سنة لتعكس الأحوال المتغيرة، ويبين روسو في خطاب إلى دالمبير (١٧٥٨) كيف أن معتق مذهب العاطفية المفرطة في منتصف القرن الثامن عشر كان بإمكانه أن يشرع في ذلك بأن يعرض قراءة تراجيدية من وجهة نظر ألسست Alceste الذي يراه إنساناً فاضلاً يتصدى لرذيلة المجتمع، إنساناً ينشد الصداقة ولا يجد إلا المصالح الذاتية، يلتبس الحب ولا يجد إلا العبث بالحب، يتوخى العدل ولا يجد إلا الفساد. إن عداً روسو للمسرح عداً شاملاً، إلا أن هذا العداً أقل شراسة نحو التراجيديا، ويرجع ذلك بالضبط كما يقول إلى أن ضالة الاحتمال

(٢٢) في كتاب مفارقة الممثل الكوميدي حيث يركز دييرو على الوعي بالذات عند الممثل، قدم لنا دييرو أساساً لنقد فكرة الصديق الانفعالي في الأداء المسرحي الذي يعد على الأقل سطحياً متناقضاً مع التقليد المسرحي الذي أرساه، وصارت مقالة دييرو وثيقة مهمة في نقاش الطابع المسرحي وتبشر أيضاً بالنظرية البريختية في أثر التخريب، إلا أنها لم تنشر حتى عام ١٨٣٠.

الاجتماعى والتاريخى التى حاول النقاد المعاصرون أن يقوضوها تمنع كل إحساس ممكن بالنقص، الأمر الذى يجعل التراجيديا خالية من أية فائدة، إلا أنها غير ضارة. ولكن فى قراءات روسو الشخصية لمسرحيات مولير الكوميديّة، من الواضح أن عاطفة الشفقة التراجيدية (على ألسنت، وعلى السيد جوردان فى البرجوازي النبيل) هى التى تعتمل فى صدر المشاهد، وهى شفقة ينبغى أن تقدم اليوم أساساً للتبرير النظرى للتراجيديا المنزلية كما تطورت فى ألمانيا، وكان إنجاز لسينج يتمثل فى الجمع بين مفهوم أكثر عمومية للشفقة كما طرحه روسو فى كتابه أطروحة حول أصل التفاوت *Discours sur l'inégalité* (١٧٥٥) ومفهوم التعاطف التراجيدى، أى الشفقة كما تظهر فى فن الشعر لأرسطو، وهذان المفهومان يتصدران من جديد الجدل النقدى (٢٣).

عام ١٧٥٤ أعرب لسينج عن عزمه على أن يدلى بدلو آخر فى النقاش النقدى الدائر حول التراجيديا العائلية، وذلك بمناسبة ترجمته لمقالتي شاسيرون وجيليرت؛ أولاً وكاستجابة جزئية لمسرحية ليلو تاجر من لندن التى شاهدها فى ترجمة ألمانية عام ١٧٥٢، كتب مسرحية الأنسة سارة سامسون *Miss Sara Sampson* (١٧٥٥) التى وصفها صراحة بأنها تراجيديا برجوازية، ثم تلتها أعماله النقدية التى أظهرت - رغم اتساع مجال موضوعاتها - انشغالا متواصلًا بهذا الموضوع، وأعلن لسينج يقينه الرئيسى بوضوح تام، وظل هذا اليقين ثابتاً: فى تمهيد لمسرحيات جيمس طومسون James Thomson التراجيدية، يعقد تبايناً بين رواقية مسرحية موت كاتو *Der sterbende Cato* لجوتشد وعاطفية مسرحية تاجر من لندن ويتوصل من هذا التباين إلى أن تحريك دموع الشفقة - التى تجسد الإنسانية العاطفية - هو الهدف الممكن الوحيد للتراجيديا، ويتم تحديد غرضها تحديداً واضحاً على أساس أثرها فى الجمهور (مقالة فى شاعرية النقد، ٧). ثم يطور لسينج فى مراسلاته اللاحقة مع نيكولاى Nicolai ومندلسون Mendelssohn التى نشرها بعنوان مراسلات عن التراجيديا *Briefwechsel über das Trauerspiel* (١٧٥٦ - ١٧٥٧) تسويغاً نظرياً لهذا الموقف العاطفى.

كانت نتيجة اقتناع لسينج الأساسى هجومًا جذريًا على التراجيديا البطولية، وكان مراسلوه أكثر تحفظًا وعقلانية في الحفاظ عليها، ويرى لسينج أن مشاعر الخوف والإعجاب التى تنتمى وفقًا لمندلسون للعواطف التى تثيرها التراجيديا تعبيرات ثانوية عن العاطفة الأولية المتمثلة فى الشفقة، وهذه المشاعر التى تتم تمييزها كغاية فى حد ذاتها قادرة بالفعل على انتقاص حساسية البطل التراجيدى وبالتالي إنسانيته ومعقوليته ، ويمكنها بهذه الطريقة أن تقوض أثر التراجيديا المتمثل فى إرهاف الحس. وهذا الأثر مهم عند لسينج لأنه، خلافًا لمراسليه، أخلاقى نظرية ونقدًا، بالرغم من أنه ليس أخلاقيًا من النوع القديم الذى يطالب المسرح بإدانة الرذيلة والمناداة بالفضيلة. ويرى لسينج أن الأثر الأخلاقى للتراجيديا لا يكمن فى تعليم أى درس محدد، بل فى توسيع الحساسية، أى القدرة على أن يشارك المرء مشاعر إخوانه البشر:

أفضل إنسان هو الإنسان الذى يشفق أكثر، هو الأكثر بروزًا فى كل الفضائل الاجتماعية والأكثر ميلًا إلى الكرم؛ لذلك كل من يجعلنا متعاطفين يجعلنا أفضل وأكثر فضيلة، والتراجيديا التى تفعل الأولى تفعل الثانية كذلك، أو أنها تفعل الأولى لكى تفعل الثانية (٢٤).

ظهر أهم وأشمل عمل فى النقد المسرحى نشره لسينج فى شكل دورى بعنوان فن المسرح فى هامبورج *Hamburgische Dramaturgie* بداية من مايو عام ١٧٦٧ إلى أبريل عام ١٧٦٨، وفى هذا الكتاب جمع بين النقد الخاص للمسرحيات التى كانت تعرض فى مسرح هامبورج القومى الجديد ونقاش القضايا النظرية الأساسية، وهناك خيط متواصل قدمته الحجج التى طرحت بالفعل فى نقاشه مع مندلسون ونيكولاى، ولا يخلو لسينج من الإغراض هنا ، حيث إنه يميل إلى تقديم نفسه على أنه مفسر لأرسطو، بالرغم من أنه فى بعض النواحي يشن اعتراضًا على المبادئ الأرسطية وذلك من خلال تطوير الموقف التاريخى الملاحظ بالفعل فى أعمال ديرو.

إن قصد إثارة التعاطف بالمعنى الذى يستخدمه به لسينج يتطلب التوحد بين شخصيات المسرحية والجمهور، أى الواقعية بأسلوب ديدرو؛ لذلك يطالب لسينج بشخصيات تقع بين البارز والنافه، الفرد والقالب، ويترتب على ذلك أن الشخصيات فى الأنواع المسرحية الفرعية العديدة ليست - فى نظر لسينج - فى حاجة لأن تقتصر على الطبقات الاجتماعية المتميزة، إلا أنه لا يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه ديدرو فى إدراك حتمية تاريخية اجتماعية خاصة باعتبارها عنصرًا فى رسم الشخصيات وحافزًا لتقصص الجمهور. ويركز - مثل ديدرو فى استجابته لـ "لوحة الحب الأموى" فى مسرحية إفيجينيا لراسين - على السمات البشرية العامة التى تبدو متجاوزة للفروق الاجتماعية، ويميل لسينج، مثل ديدرو أيضا، إلى إدراك هذه السمات البشرية العامة فى الحياة الخاصة للأسرة البرجوازية:

يمكن لأسماء الأمراء والأبطال أن تمنح المسرحية فخامة وأبهة، إلا أنها لا تجعلها أقوى تحريكًا للعواطف، فمصيبة من لهم ظروف أكثر شبهًا بظروفنا ستتغلغل عميقا على نحو طبيعى فى نفوسنا، وإذا كنا نشعر بالشفقة على الملوك، فإننا نشعر بها نحوهم كبشر، لا كملوك... المرء يظلم القلب البشرى" كما يقول مارمونتيل Marmontel "المرء يسمى فهم الطبيعة، إذا اعتقد أن الألقاب ضرورية لتحريك مشاعرنا ومس شغاف قلوبنا، الأسماء العزيزة لصديق أو أب أو محبوبة، أو زوج أو ابن أو أم أو مجرد إنسان - هذه الأسماء ذات قدرة على تحريك مشاعرنا أكثر من أى شىء آخر، وتؤكد دومًا مزاعمها"^(٢٥).

إن أشهر فصول كتاب فن المصرح فى هامبورج هى الصفحات ٧٤ - ٧٨، ويعيد فيها لسينج تعريف المفهوم الأرسطى للتطهير catharsis، خاتمة بذلك الحجة التى بدأها فى كتابه مراسلات حول التراجيديا، ويذهب إلى أن المسرحية التراجيضية رشارد الثالث التى كتبها الكاتب الألمانى قليل الشهرة كرستيان فيلكس فايس Christian Filex Weisse فشلت فى إحداث آثار التراجيديا الأصيلة؛ لأن الشخصية الرئيسية كانت شريرة للغاية، ويتوصل من ذلك إلى أن الخوف fear المطلوب فى تعريف أرسطو أسىء فهمه وفى بعض الحالات ترجم

ترجمة خاطئة بـ "الرعب" terror، ويقترح لسينج أنه لا ينبغي علينا أن نفهمه على أنه خوف من مصيبة قد تلم بشخص آخر، خوف المشاهد على نفسه، ولن يشعر به إلا إذا كان بمقدوره أن يدرك تشابهاً بين نفسه والشخصية المتألّمة المألّة على خشبة المسرح، وينظر إلى الخوف باعتباره فرعاً من عاطفة الشفقة وبذلك تتأكد أولويتها ويتسع نطاقها؛ الشفقة تتجه خارجاً نحو الآخرين، والخوف شكلها الانعكاسي، أي الشفقة التي تنعكس على الذات. وتتبع مشكلة ثانية من مفهوم التطهير، فكان تطهير العواطف عند الرواقيين الكلاسيين الجدد بداية من كورنى حتى جوتشد يعنى العملية العقلانية المألّة فى تلطيف هذه العواطف أو القضاء عليها، وما يترتب على ذلك من عواقب مؤسفة. من ناحية أخرى، ينظر لسينج إلى المسرح باعتباره ميداناً يجب فيه تشجيع ممارسة العواطف تشجيعاً إيجابياً فبذلك تتم تنمية الطبع الفاضل للإنسان وإعداده للنشاط الفاضل فى العالم الاجتماعى، وفقاً للمبادئ التى تم الإعراب عنها فى مراسلاته مع نيكولاى ومندلسون (مقالة فى الشعرية النقدية، ١٠).

وهذه الحجة - المقيدة نوعاً - التى يتم إيرادها لصالح المسرح تبشر بالأسلوب الأقوى سياسياً للمسرح الذى ظهر فى العقد التالى، مع عرض مسرحية بومارشيه Beaumarchais زواج فيجارو *Le Mariage de Figaro*، ومسرحية لسينج إميليّا جالوتى ومسرحية شيلر المكيدة والحب *Kabale und liebe*. وفى هذه المرحلة، حتى بومارشيه - فى كتابه المعاصر مقالة عن النوع المسرحى الجاد *Essai sur le genre dramatique sérieux* (١٧٦٧) قصر اهتمامه على تأسيس شرعية النوع الجاد أمام التراجيديا البطولية. إن زرع عنصر ثورى على نحو ملموس فى النظريات العاطفية فى المسرح ورد لأول مرة فى مقالة كتبها لويس سيباستيان مرسيه Louis Sebastien Mercier عام ١٧٧٣ بعنوان عن المسرح أو مقالة جديدة حول الفن المسرحى *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*.

يشن مرسيه - بمباشرة لم يسبقها إلا نقد روسو - هجوماً على الأشكال الأدبية الكلاسيّة، وهو فى الوقت نفسه هجوم على الهياكل الاجتماعية للنظام القديم Ancien régime [قبل الثورة الفرنسية]. ويرى التراجيديا البطولية غريبة على حياة الأمة ككل، فهى

تمجيد للسلطة المطلقة للملكية وأداة لقمع الشعب. كما أن الكوميديا الكلاسيكية لم يصير حالها أفضل مما صار على يدى روسو. فعلى الجانب البناء، هناك اعتقاد بأن العاطفة تقدم أساساً للمسرح الاجتماعى والسياسى الملتزم الذى تتمثل وظيفته فى تدخله فى الحياة العامة لصالح البشرية المقموعة:

يسود [الشاعر المسرحى] - من خلال وسيلة العاطفة - تلك القوة الجبارة التى لا تقهر وتتطلب الخضوع، حتى من أكثر البشر تمرّداً، ومن خلال الأحاسيس المرهفة المتكررة التى تغزو بها القلب البشرى، تريح الشرس من ضحاياه والمستبد من صولجاناته والأشرار من قدرتهم على إغلاق الباب فى وجه تأنيب الضمير^(٢٦).

يرى مرسية أن هناك حاجة إلى تطوير شكل مثالى جديد من التراجيديا القومية ستكون له وظيفة تعليمية وحافزة فى الدولة الجمهورية، إلا أنه فى الوقت الحاضر يطالب بشكل من أشكال المسرح يشبه النوع الجاد عند ديرو ويتخذ شكل سلسلة من اللوحات العاطفية للحياة البرجوازية، ويمتد المدى الاجتماعى الذى يود مرسية أن يراه ممثلاً إلى أبعد مما عند ديرو بكثير، ولكن الاختلاف المهم فعلاً يكمن فى خصوصية فهم مرسية للصراع السياسى والقوة التشكيلية للظروف الاجتماعية. ولم يعد الأمر مجرد توحيد مع المعاناة التراجيدية للملوك والأمراء بدافع من الحس الإنسانى المشترك، فىرى مرسية أن مصدر التراجيديا يكمن بالضبط فى الظروف الاجتماعية والسياسية لزمان ومكان محددين^(٢٧).

استقبلت مقالة مرسية استقبالاً حاراً فى ألمانيا من قبل النقاد والمسرحيين الشباب فى جماعة العاصفة والقصف، وعام ١٧٧٦ قام هاينريش ليوبولد فاجنر Heinrich Leopold Wagner بترجمة كتاب فى المسرح أو مقالة جديدة حول الفن المسرحى، بينما كان ج. م. ر. لنتس J. M. R. Lenz فى نفس وقت مرسية يقوم بتأملات مماثلة حول تطور الأنواع المسرحية، وفى كتابه ملاحظات حول المسرح *Anmerkungen übers Theater* (١٧٧٤) ينصرف أيضاً عن النموذج الكلاسيكى فى التراجيديا، ويجد ضالته ونموذجه عند شكسبير

Lessing, *Schriften*, IX. (٢٦)

Mercier, *Du theater*. (٢٧)

وفى التقليد الألماني، ويقترح شكلاً مثاليًا يتم فيه الاحتفاء بالشخصية العظيمة باعتباره صانعاً لمصيره الخاص ومتحكماً فيه، أما الكوميديا فتهتم بالأفراد المرتبطين ارتباطاً وثيقاً بطوارئ الحياة الاجتماعية، وكانت أسباب جاذبية مرسية فى أعين هذه المجموعة من الكتاب تكمن جزئياً فى الالتزام الاجتماعى المشترك والتحمس الثورى، إلا أنها تكمن جزئياً أيضاً فى حماسهم للموقف النسبى الجديد الذى يتضح فى إحساس مرسية بالظروف وبالتغيرات فى هذه الظروف على السواء^(٢٨).

من المفارقات أن لسينج، فى موضع حاسم من كتابه فن المسرح فى هامبورج، استدعى مرجعية^(*) authority أرسطو لتدعيم نقده المسرحى؛ ذلك لأن الأساس التجريبي لعمل لسينج فى نقد المسرح الممثل اضطره حتماً لأن يواجه التناقض بين النجاح العملى والالتزام بالقواعد. فى الواقع، واجه لسينج ذلك من قبل فى خطابه السابع عشر الشهير خطاب عن الأدب *Literaturbrief* (١٧٦٠) حيث زعم زعمًا غريبًا مؤداه أنه "حتى عندما نحكم على شكسبير بمعايير القدماء، سنجد أنه شاعر تراجيدى أعظم بكثير من كورنى"^(٢٩). ويقصد لسينج بذلك أن شكسبير أحدث آثاره بوسائل غير تقليدية، الأمر الذى يوحي بأن القواعد ليست ثابتة ودائمة أو أزلية، وأن العبقرية أكبر منها، خاصة عندما تستمد إلهامها من الطبيعة، وأضاف لسينج فى نقده اللاحق اتهامًا لموازرى مرجعية أرسطو بأنهم عزلوا عمله عن أساسه الضارب فى المسرح اليونانى القديم وزعموا له شرعية مطلقة زعمًا لا شرعى، وهذه الحجج التى ظهرت بالتدريج من الفكر التاريخى فى القرن الثامن عشر سيطورها جرشتنبرج Gerstenberg فى كتابه رسائل عن المأثورات الأدبية *Briefe über Merkwürdigkeiten der literatur* (١٧٦٦)، وسيطورها هيردر أيضا. وبالقيام بذلك

(٢٨). Martino, *Geschichte*.

(*) تعنى كلمة authority سلطة أو حجة، أى أن كاتباً ما حجة فى مجاله، بمعنى أن أفكاره وآراءه جديرة بالثقة والاعتماد، ولكننا عندما نترجمها حرفياً يلتبس الأمر على القارئ العربى؛ لذلك فضلنا أن نترجمها بـ "مرجعية" حيث إن هذه الكلمة شاعت فى الآونة الأخيرة عن طريق وسائل الإعلام خاصة فى سياق الحديث عن المرجعية الشيعية فى العراق. (المترجم)

(٢٩). Szondi, *Theorie*.

استطاع جرشتبيرج بوجه خاص أن يكمل النقاش النقدي الذي دار حول شكسبير في إنجلترا خلال العقدين السابقين، خاصة كتاب *عناصر النقد Elements of Criticism* (١٧٦٢) لهنري هوم، ولورد كيمز.

وفي إنجلترا التي لم تكن القضية فيها قضية استيعاب شكسبير في تيار الأدب المعتمد Cannon، حدثت التغيرات في المنهج النقدي في سياق جدل أكثر اعتدالاً وتواصلًا. وبحلول منتصف القرن، كان مناخ الرأي - كما عبر عنه نقاد مثل آرثر ميرفي Arthur Murphy وجوزيف وارتن - مواتيًا للنظرة إلى شكسبير باعتباره شاعر الطبيعة الذي تلهمه العبقرية التعبير السامي عن العواطف. ولم يكن الموقف الكلاسيكي الجديد قد تم تجاوزه كثيرًا، فلم يكن من الضروري التماس الأعذار لتعدياته على القواعد (الأرسطية) الشكلية ولا انتهاكه لمبدأ الفائدة الأخلاقية في تصوير الشخصيات الشريرة. كما أن الموقف الأرسطي لم تتخذه السيدة شارلوت لينوكس Mrs. Charlotte Lennox في كتابها *صور من شكسبير Shakespeare Illustrated* (١٧٥٣ - ١٧٥٤) نظرًا لأنه يفتقر مساندين متميزين من أمثال جونسون وجولدسميث وسموليت Smollett. ولكن بحلول بداية سبعينيات القرن الثامن عشر، كان الموقف المتحرر من الوحدات الثلاث، الذي يقوم على المبادئ التاريخية الوليدة وتحرير خيال المشاهد، في طور الصعود، الأمر الذي سمح بتقييم أعمال شكسبير وفقًا لمعطياتها الخاصة. ويتمثل هذا التغير في مقالات نقدية مهمة كتبها ريتشارد كيرد Richard Kurd ودانييل ويب Daniel Webb وكيمز وغيرهم:

إن النقاد المحدثين الذين يزعمون أنهم يؤسسون لمسرحنا قواعد تقوم على ممارسات اليونان نقاد ارتكبوا خطأ جسيمًا. كانت وحدتا الزمان والمكان عند اليونان، كما نرى، مسألة ضرورية، لا مسألة اختيار، وأنا على استعداد اليوم لأن أبين أننا لو خضعنا لهذه القيود، فلا بد أن يكون خضوعنا مسألة اختيار، لا مسألة ضرورة، وسيتضح ذلك عندما نلقى نظرة إلى تكوين مسرحنا، الذي يختلف كثيرًا عن تكوين مسرح اليونان... فيمكن أن يكون المشاهد... واعيًا بأن الزمان والمكان الفعلين ليسا الزمان والمكان نفسيهما المستخدمين في التمثيل، ولكن ذلك مسألة تأمل، وإذا استخدم التأمل نفسه يمكنه أيضًا أن يدرك أن جاريك Garrick ليس

الملك لير وأن المسرح ليس سفوح دوفر Dover، كما أن الضوضاء التى يسمعا ليست هى الرعد والبرق. باختصار، بعد أن يقاطع التمثيل المشاهد لبعض الوقت لا يمسى صعباً عليه أن يتخيل مكاناً جديداً أو زماناً مختلفاً عما فى بداية المسرحية أو يتخيل كذلك نفسه فى روما أو فى فترة زمنية سابقة على تلك الفترة بألفى سنة (التراث النقدى *Critical Heritage*، المجلد الرابع) .

فى السياق الحاضر، كان أكبر إسهام إنجليزى فى نقد شكسبير - تمهيد صمويل جونسون لطبعته لمسرحياته (١٧٦٥) - أقل أهمية. فبالرغم من أن جونسون يعطى صوته للاعتراض على الوحدات المسرحية، فإنه تخطى عن الاحتكام إلى المشاركة الخيالية فى الإيهام المسرحى التى اتضحت أنها مهمة للغاية عند المسرحيين والنقاد الشباب الذين عثوا أنفسهم مجددين للتقليد الشكسبيرى. ومال نقده فى مواضع أخرى إلى التمسك بالمبادئ الكلاسية الجديدة الخاصة بالنقاء النوعى واللباقة والعدالة الشعرية التى كانت مهيمنة طوال الفترة التى كرس فيها نفسه لأعمال التحرير التى استمرت تلعب دوراً فى النقد المسرحى - بجانب التجديدات العديدة - حتى نهاية القرن.

كان هيردر - مثل لسينج قبله - يهدف إلى تحرير الأدب الألمانى مما اعتبره التأثير النقيدى للتقليد الكلاسيكى، كما تم نقله عن المسرح والنقد المسرحى الفرنسى، وفعل ذلك فى مقالة عن شكسبير (١٧٧١ - ١٧٧٣) لا يمكننا أن نعدّها نقداً مسرحياً أو نظرية مسرحية على نحو ملائم، حيث قال بأن شكل كل التجليات الثقافية - خاصة المسرح اليونانى القديم والمسرح الإليزابيثى بإنجلترا - يحدده بالضرورة مجمل الظروف التاريخية والثقافية والجغرافية التى ظهرت وتطورت فيها هذه التجليات. ويتم النظر إلى شكسبير اليوم باعتباره عالم جمال وصفيًا فى الأساس يستمد معاييرهِ من الظواهر التى كانت ماثلة أمامه فى عصره. وكان إنجاز هيردر يتمثل فى إتمام عمل أولئك النقاد المسرحيين الذين كانوا يخفون بسبط التقليد الكلاسيكى الجديد طوال القرن الثامن عشر؛ وبذلك قدم منهجاً سمح بقبول أعمال شكسبير دون رفض المسرحيات العظيمة التى كتبها القدماء والتى عرفها هيردر وأعجب بها. وتم حجب هذا الإنجاز - على الأقل على المدى القصير - من خلال الحماس الذى استجاب

به معاصروه الأصغر سنًا لإعادة اكتشاف شكسبير والترويج له، وتمسكوا بأعماله باعتبارها نموذجًا بديلًا للتراجيديا البطولية.

في البداية كتب جوته عن نكري ميلاد شكسبير *Sum Schakespears Tag* (١٧٧١) ثم لنتس في كتابه ملاحظات حول المسرح، مقالة مفرطة الثناء تمتدح قدرة شكسبير الإبداعية وتؤكد على عبقريته في إبداع شخصيات كاملة ومعقدة ومقنعة تعكس الطبيعة ولا تعكس مثلاً أعلى: "الطبيعة! الطبيعة! لا شيء طبيعي مثل طبيعية رجال شكسبير ونسائه"، هكذا قال جوته (٣٠). ثم تبع كلاهما النموذج الشكسبييري - كما فهماه - بأن طورًا مسرحيًا مناهضًا للأرسطية الشخصية فيه لها أولوية على الحدث، وفعل لنتس ذلك مباشرة بأن قام باقتباس مسرحية كوريولانوس *Coriolanus* [الشكسبير] (١٧٧٥)، وفعل جوته ذلك بطريقة غير مباشرة في مسرحيته جوتس فون برلينجن *Gotz von Berlichingen* (١٧٧٢)، إلا أن هذه اللامباشرة لم تمنع هيردر من أن ينتقده بأن شكسبير أفسده تمامًا (٣١). وبعد ذلك بعقد من الزمان فعل شيلر الشيء نفسه في مسرحيته الأولى اللصوص *Die Räuber* (١٧٨١)، التي عاودت في تمهيدها الهجمات التي صارت مألوفة على الوحدات المسرحية وعلى أرسطو وباتو Batteux والمسرح الفرنسي الكلاسيكي الجديد، واستحضر فيها شكسبير لتسويغ تصويره للشخصيات المعيبة أخلاقيًا على نطاق واسع.

كان ميل النقاد الألمان الشباب في سبعينيات القرن الثامن عشر إلى النظر إلى شكسبير باعتباره قوة الطبيعة وإلى شخصياته باعتبارها مخلوقات طبيعية يتطور بثبات في إنجلترا منذ منتصف القرن عندما بشر به جوزيف وارتون في مقالاته عن مسرحية العاصفة ومسرحية الملك لير (١٧٥٣ - ١٧٥٤). كما أن هذا الميل تلقى قوة دافعة أخرى في سبعينيات وثمانينيات القرن الثامن عشر في كتاب توماس ويتلي Thomas Whately ملاحظات على بعض شخصيات شكسبير *Remarks on Some of the Characters of Shakespeare* (نشر عام ١٧٨٥) وكتاب وليم ريتشاردسون تحليل فلسفي وإيضاح لبعض شخصيات شكسبير

(٣٠) Lessing, *Schriften*, VIII.

(٣١) Loewenthal, *Sturm und Drang*. انظر خطاب جوته لهردر في يوليو ١٧٧٢.

البارزة *Philosophical Analysis and illustration of some of Shakespeare's Remarkable Characters* (١٧٧٤) وفوق كل ذلك كتاب موريس مورجان^(٣٢) Maurice Morgann. فى كتابه مقالة عن الشخصية المسرحية للسير جون فلستاف *Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* (١٧٧٧) الذى يقارب - نتيجة لنبرته الجذلة - أعمال معاصريه الألمان، يشرع مورجان فى الدفاع عن شخصية فلستاف أمام اتهامه الأخلاقى بالجبن، كما لو كان له وجود مستقل خارج أحداث المسرحية، وفى العادة تم إيضاح مخاطر مثل هذا النقد بما فيه الكفاية، وسيتمثل أثره فى توسيع فهم النظرات النفسية للكاتب المسرحى توسيعاً كبيراً. وبالطبع كانت شخصية هاملت هى الشخصية الشكسبيرية الرئيسية التى خضعت لهذا المنهج الجديد، حيث أدرج رتشاردسون فصلاً عن هاملت فى كتابه المذكور أعلاه، وتلاه فى ذلك هنرى ماكنزى Henry Mackenzie وكتب مقالتين عن شخصية هاملت فى مجلة المرأة *The Mirror* عام ١٧٨٠ قبل أن تصل الحلقة الأولى من هذا النقاش إلى ذروتها فى ألمانيا من خلال الصورة الشهيرة التى رسمها جوته لهاملت باعتباره شجرة بلوط فى زهرة نفيسة. دل كتاب نشأة فلهم مايستر *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (١٧٩٥ - ١٧٩٦) الذى يضم تفسير جوته لمسرحية هاملت على بداية فترة جديدة فى النقد فى كل من إنجلترا وألمانيا، فمن خلال محاضرات كولردج Coleridge فى إنجلترا ومقالات فريدريش شليجل Friedrich Schlegel فى ألمانيا كان للجمع بين رواية جوته ومسرحية شكسبير تأثير هائل على ظهور الحركة الرومانسية، ولكن جوته وشيلر انتحيا جانباً بعيداً عن هذا التطور لكى ينتجا خلال العقد الأخير من القرن مجموعة من الروائع المسرحية التى تميل إلى الأسلوب الكلاسيكى الجديد أكثر من ميلها إلى أسلوب شكسبير.

كانت الكتابات المسرحية الكبرى فى كلاسية فايمر Weimar Classicism هى كتابات شيلر إلى حد كبير، وهى تضرب بجذورها فى شك معرفى من النوع الذى لم يرد عند

النقاد المسرحيين الأوائل، فهى تقدم تدعيماً نظرياً لأعماله نفسها أكثر من مساهمتها فى التطور الأكبر للنقد المسرحى، إلا أنها ذات أهمية كبيرة فى هذا السياق.

تسترشد نظرية شيلر المسرحية وتطبيقه لها فى أعماله بنزعة مثالية مازالت متسقة، إلا أنها تتخذ شكلاً جديداً فى أعماله التى كتبها فى مرحلة نضجه ما بعد الكانطية، وبالرغم من أنه أصغر سناً من الكتّاب المسرحيين الأساسيين لمدرسة العاصفة والقصف فإنه قبل - فى تمهيد مسرحية اللصوص - الإيمان - الذى تبناه مرسىيه - بالارتباط بين الفن والعمل الاجتماعى، وما يترتب على ذلك من آثار ضمنية واقعية على التأليف المسرحى، وفى مقالة كتبها عام ١٧٨٥ بعنوان المسرح باعتباره مؤسسة أخلاقية *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* مازال يصر على رؤية عصر التنوير للمنفعة، تابعا لسينج فى المطالبة بمسرح قومى باعتباره مساهمة فى تطوير الحياة العامة البرجوازية، إلا أنه يضيف أفكاراً أكثر جدة عن دور الأدب المسرحى فى تقديم تعليم فى مجال البصيرة النفسية، ولكن مع حلول تسعينيات القرن الثامن عشر وكنتيجة للصراع الطويل مع الفلسفة الكانطية وذلك الإحساس الذى أثر فى الكثيرين من معاصريه لدرجة أن الإنسان الحديث يرى أن هناك خازوقاً أشعل نار الفتنة بين الإيمان والمعرفة، الفن والطبيعة، المثال والواقع، ومن ثم كان شيلر ينادى برفض المادة المعاصرة والأساليب الواقعية والعودة إلى المسرح الشعري والمعايير الأرسطية، وكان يطبق ذلك فعلاً فى أعماله.

فى سلسلة من المقالات بدأها عام ١٧٩٢ بمقالة بعنوان فى مصدر الاستمتاع بالموضوعات التراجيدية *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* وتشمل مقالات فى فن التراجيديا *Über die tragische Kunst* (١٧٩٢) وفى المثير للشفقة *Über das Pathetische* (١٧٩٣) وفى السمو *Vom Erhabenen* (١٧٩٣)، قدم شيلر جوهر التراجيديا باعتباره صراعاً بين الطبيعة المعنوية - أى القهر الذهنى أو النفسى الذى يخضع له الرجال والنساء بطريقة غير مفهومة فى العالم الواقعى للتجربة - والمقاومة الأخلاقية للمعاناة - أى الإمكانية الافتراضية لانتصار الذهن على الظروف المادية: السمو الذى يطمح إليه البطل التراجيدى عبارة عن الحفاظ على الذات

الأخلاقية أمام الهزيمة الجسدية. وشيلر الناضج - باعتباره منظراً للتراجيديا - يشتغل فى إطار فكرة راسخة لديه عما يجب أن يكون عليه الرجال والنساء، بالرغم من أنه يجب علينا أن نذكر أنه باعتباره مسرحياً ممارساً وعالم نفس مرتاباً لديه إحساس واضح بأنهم ليسوا كما يجب أن يكونوا عليه. ويترتب على ذلك أن يدعو فى مسرحيته الكلاسيكية الطابع عروس ميسينا *Die Braut von Messina* (١٨٠٣) إلى رفض جذرى للإيهام فى المسرح واستخدام أسلوب يوضح للمشاهد أن عالم المسرح صورة مبينة للعالم الواقعى. فجوقة المسرح اليونانى القديم - التى يعيد تقديمها هنا - تقوم بمثابة سور حى حول الحدث، ليؤكد على أن هذا الحدث منفصل تماماً عن الواقع العملى.

أثمرت المثالية الجذرية المتدفقة حيوية لهذه النظريات ثمارها فى مسرحيات تشكل اللب الكلاسيكى لرصيد المسرح الألمانى، ولكن فى النهاية يتضح أن الاتجاه الآخر فى النقد كان الأكثر إنتاجاً وإلهاماً، فتحول النقاد التقنيون - مثل المسرحيين المبتكرين - فى القرن التاسع عشر إلى نظرية بيدرو فى المسرح ذى اللوحات المتغيرة باستمرار وخاصة إلى شكسبير.

القصص النثرية: فرنسا

إنجلش شوالتر English Showalter

الجدل في العصر الكلاسيكي: الرواية والنوفلا

مقدمة

شاع القصص النثرية بأنواعه المتعددة في فرنسا خلال العصور الوسطى وعصر النهضة، ويطلق دوماً على بعض ذلك القصص اسم روايات romans، وهي التسمية المتعارف عليها مقابل المصطلح الإنجليزي "رواية" novel؛ لذلك يبدأ تاريخ الرواية الفرنسية بأوائل العصور الوسطى، وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر حقق هذا النوع الأدبي genre شهرة ومكانة جديدة، ونجد بصدد الرواية في فرنسا خطاباً نقدياً مهماً سبق عام ١٦٧٠ بكثير، فكانت الروايات خاصة روايات ديرفيه D'Urfé وجومبرفي Gomberville ولاكالبرنيد La Calprenède وجورج دي سكيديري Georges de Scudéry ومادلين دي سكيديري Madeleine de Scudéry - تناقش في الصالونات وفي التصديرات Prefaces التي يكتبها المؤلفون، وحتى في كتابات العلماء والأكاديميين أمثال شابلان Chapelain وميناج Ménage وسجريه Segrais وبوالو Boileau وفيرتيير Furetiere وإويه Huet.

نجد اهتماماً مختلفاً، ولكن ذا أهمية مساوية، بنظرية وممارسة القصص Fiction في المحاكيات الفرنسية لـ دون كيشوت Don Quixote لثربانتيس Cervantes (ترجمت عام ١٦١٤)، حيث قام كتاب مثل شارل سوريل Charles Sorel وبول سكارون Paul Scarron بمحاكاتها. وعرفت فرنسا النوفلا Novela كذلك عن طريق إسبانيا، والنوفلا جنس أدبي أقصر من الروايات البطولية heroic romans وأقل منها غرابة. وأكدت الترجمات والمحاكيات الأولى على محاكاة الواقع Verisimilitude في الشكل الجديد، وفي كتابه نوفلات فرنسية Nouvelles Françaises (١٦٥٦) عبر سجريه بإيجاز عن مشكلة أساسية تواجهه منظري الرواية: "يُكمن الفرق بين الرواية Roman

والنوفلا Nouvelle في أن الرواية تتناول الأشياء كما تبتغيها اللياقة وعلى غرار طريقة الشاعر في تناول، أما النوفلا فينبغي أن تتال حظاً أوفر من التاريخ وتحاول أن تقدم صوراً للأشياء كما نراها تحدث في العادة أمام أعيننا، لا كما تتشكل في خيالنا^(١).

في ستينيات القرن السابع عشر، خبت الروايات البطولية الطويلة، بينما ازدهرت النوفلات، وبعد ذلك تغيراً في الذوق صاحب العصر الذهبي للكلاسيكية الفرنسية French classicism، ونشرت ماري مادلين دي لافايت Marie-Madeleine de Lafayette أميرة كليف *La Princesse de Clèves* (١٦٧٨) وحقت نجاحاً شعبياً فوراً، وما زالت تعد رائعة من الروائع الكلاسيكية. وتمثل مجموعة من الكتابات النقدية التي تتناول روايات لافايت الطور الأول من أطوار النظرية الفرنسية في الرواية، وبالرغم من أن النظرية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالممارسة، فإن مناقشتنا هنا ستركز على الكتابات النظرية، أي المقالات والكتب التي تناولت هذا النوع الأدبي وتناولت تاريخ الرواية بقدر من التفصيل يمكننا من إلقاء الضوء على السياق الذي تمخضت عنه الأفكار.

إليه: مبحث في أصل الروايات (١٦٧٠)

كان بيير دانيال إويه Pierre-Daniel Huet أكاديمياً لامعاً وعضواً في حلقة لافايت Lafayette's Circle وأسقف أفراش Avranches، ويعد كتابه مبحث في أصل الروايات *Tairté sur l'origine des romans* أول تاريخ لهذا النوع الأدبي، ونشر مع زيد Zayde للافايت، وحظى بمكانة كبيرة وطبع إحدى عشرة طبعة حتى عام ١٧١١ وهو العام الذي نشرت فيه آخر طبعة منقحة، وكان يهدف إويه ظاهرياً إلى تتبع أصول الرواية، مما اضطره إلى أن يعرفها ويناقش العلاقة بين الرواية والصدق أو الحقيقة، كما يناقش مغزى الرواية، علاوة على أن البحث عن الأصول تضمن بحثاً عن شرعية هذا النوع الأدبي، فبدون السوابق

(١) Segrais, *Nouvelles françoises*, 1.

القديمة، لم يكن للرواية نماذج أو قواعد. ومن هنا شرع البحث التاريخي لإيويه في تقديم هذه النماذج والقواعد.

يعرّف إيويه الروايات بأنها "قصص متخيلة لمغامرات غرامية، مكتوبة نشرًا، ذات طبيعة فنية، تهدف إلى إمتاع القراء وتعليمهم"^(٢). والمتعة هدف ثانوي، فهي حيلة للتغلب على نفور البشر الطبيعي من التعليم الذي يمثل الهدف الأساسي، ويقدم إيويه الصيغة المعيارية لهذا النوع من التعليم في: "إبراز مكافأة الفضيلة وعقاب الرذيلة"^(٣). ومن الواضح أن هذا التعريف في مجمله ينبعث من حجته النهائية بأن الرواية شكل من أشكال الملحة ويجب أن تتبع قواعد الملحة نفسها.

وبالرغم من أن إيويه يسلم بتخييل Fictionality الرواية ويختلف مع الأخلاقيين الذين يدينون الرواية قائلين إنها مجرد أكاذيب، فإنه ظل مهتمًا بعلاقتها بالصدق التاريخي، رافضًا فكرة "علاقات الأصول الوهمية للأمم"^(٤)، وهاجم بحدّة أنيوس فيتربوس Annius Viterbus لتزويره التاريخ. باختصار، يجب على الرواية أن تعلن عن وضعها التخيلي ولا تحاكي الواقع بالقدر الذي قد يخدع الدارسين. علاوة على ذلك فالرواية مقيدة بمبدأ محاكاة الواقع وبالتالي لا يمكن قبول التخييل المحض في الروايات العظيمة grands romans؛ لأنه من غير المعقول أن تغيب المآثر العظيمة عن وعي المؤرخين، وهكذا يضع إيويه النظريات الفرنسية للرواية في إطار التقليد الأرسطي الذي يبرز الفرق بين التاريخ والشعر، ويميز إيويه بين الروايات العظيمة والروايات الكوميدية romans comiques أمثال دون كيشوت؛ ففي الروايات الكوميدية يمكن قبول التخييل المحض، ونتيجة لأن إيويه كتب كتابه قبل موجة القصة القصيرة nouvelle، فإنه تجاهل هذا النوع الأدبي الجديد، إلا أنه لم يراجع حجته في الطبقات اللاحقة، ومن المحتمل أنه اعترض على القصة القصيرة بصفتها تاريخًا مخادعًا من وجهة نظره.

(٢) Huet, *Lettre-traité*.

(٣) نفس المصدر.

(٤) نفس المصدر.

يحدد إويه المصدر الأولى للرواية في "الشرق" فيما قبل التاريخ (شمال أفريقيا، وشرق حوض البحر المتوسط، والشرق الأوسط)، فمن هذا الشرق انتقلت في النهاية إلى الإغريق الذين حسنوها ونقلوها لروما، إلا أن هذا النسب الخطى مجرد تاريخ من التواريخ العديدة المماثلة، فيرى إويه أن الرغبة في المعرفة رغبة عالمية، ولكن اكتساب المعرفة الصحيحة صعب، ومن هنا نجد أن الميل للاعتماد على التخيل موجود في كل مكان، ولا يوجد أى مبرر للشك في أن الروايات الفرنسية والألمانية والإنجليزية وليدة المنطقة: "فليس لها مصدر آخر غير التواريخ المملوءة بالأكاذيب التي ألقت في عصور سحيقة تفسى فيها الجهل... وهذه التواريخ تمزج الحقيقة بالكذب اللذين قبلتهما الشعوب شبه البربرية، وبالتالي جرؤ المؤرخون على تأليف التواريخ الخرافية المحضة التي يطلق عليها اسم روايات"^(٥).

لا يبدى إويه اهتماماً نقدياً بروايات العصور الوسطى إطلاقاً، رغم رواجها في كل أنحاء أوروبا؛ ذلك لأنها تدين بنجاحها لضعف القراء الذهني، وربما كان الحكام [جمع حكم] المجيدون أندر من الروائيين المجيدين والشعراء المجيدين"^(٦). ثم ينتقل إويه إلى التراث الملحمي الذي أعاد اكتشافه، أو بالأحرى ابتكره للرواية: "تمى الإغريق... فن الرواية، فمن شكلها الفج غير المصقول عند المشاركة، منحوها شكلاً أفضل، وأخضعوها لقواعد الملحمة، وصبوا أجزاءها المتناثرة غير المنظمة التي كانت تتكون منها الروايات قبلهم في قالب متناسق كامل"^(٧). ولكن في النهاية لا يجد إويه إلا سبعة روائيين يلتزمون بالنسق الهوميروسي، ولا يمثلون إلا قدرًا طفيفاً من التراث.

تخفى سعة اطلاع إويه قللاً دائماً على المكانة المعرفية لهذا النوع الأدبي، كانت له تحفظات حتى على روايات القرن السابع عشر التي اقتدت بنموذج ونالت إعجابه، ويرجع التألق الفرنسي في هذا المجال إلى تأثير النساء. ولكن النساء كرسن أنفسهن للرواية، مع ازدياد التاريخ حتى يخفين جهلن به، ولكي يرضى الرجال النساء، اقتدوا بهن. يأسف إويه:

(٥) نفس المصدر.

(٦) نفس المصدر.

(٧) نفس المصدر.

"سبب وجيه أدى إلى نتيجة سيئة للغاية، وولّد جمال الرومانسات romances عندنا احتقارا للفنون الجميلة، وكما أن الجهل أدى إلى مولد الرومانسات، أدت الرومانسات إلى مولد الجهل من جديد"^(٨).

برغم تحفظ إويه ونخبويته وكرهه للنساء، فإنه كان متخوفاً من الجهل، لا من ضعف الأخلاق، وانتهى إلى أن دافع دفاعاً مستميتاً عن هذا النوع الأدبى، وبعد أن استشهد بهجمات نقدية على الروايات: "تقضى على الإيمان الدينى، وتولد العواطف المحرمة، وتفسد الأخلاقيات"، يقر بأن مثل هذه الأمور يمكن أن تحدث، ولكنه يقول إن الأذهان الشريرة تستخدم كل شىء فى الشر، كما يسلم بأن بعض القراء يشوهون نهاية الصيغة، ولكن "سبب هذا الخلل لا يكمن فى العمل، بل فى الميل الفاسد عند القارئ". ويذهب إلى أن الشباب فى حاجة لأن يعرفوا شيئاً عن الحب، وأن التجربة تدل على أن "من لا يعرفون الكثير عن الحب" هم "الأكثر عرضة" و"الأكثر جهلاً" وهم عرضة لأن يغرر بهم بسهولة"^(٩). علاوة على أن الروايات "معلومات صامتات" تؤهل الشباب للمجتمع.

بالرغم من علو شأن إويه، لم يكن له تأثير مباشر كبير فى مستقبل الرواية بعده، ويرجع ذلك إلى أن علم الأدب Poetics عنده مستقى من نوع أدبى فرعى sub-genre كان قد احتضر بالفعل، ألا وهو الرومانس البطولية heroic romance، وأسس تأريخه لهذا النوع الأدبى على تراث ملحمى مختلف، فأخضع الرواية لقواعد الملحمة حل المشكلة المعرفية بأن أقام تمييزاً حاداً بين القصص Fiction والتاريخ، وقدم قواعد مألوفة للالتزام بهذا التمييز، ولكن حتى الملحمة نفسها استخدمت التاريخ، ولا يمكن التغاضى عن علاقتهما الإشكالية بسهولة.

(٨) نفس المصدر.

(٩) نفس المصدر.

فلنكوور: رسائل حول أميرة كليف، ١٦٧٩

بعد سنة من نشر أميرة كليف، نشر أديب قليل الشأن، يدعى جان باتيست دى فلنكوور Jean-Baptiste de Valincour، كتاباً نقدياً مجهول الاسم عنها، يتكون من ثلاث رسائل موجهة إلى "المركز"، ويتناول كل خطاب جانباً مختلفاً من جوانب الرواية: السلوك *conduite*، والعواطف *sentiments* (النفسية والأخلاق)، والأسلوب، ويتتبع كل جانب من بداية الرواية حتى نهايتها، معلقاً على أجزائها، ولا يطرح فلنكوور تأويلاً متماسكاً، فالرسائل ترمى إلى توليد محادثات بين أصدقاء كاتبها، والخطابان الثانى والثالث أقل جاذبية من الخطاب الأول، فالخطاب الخاص بالأسلوب يتكون بوجه عام من مجموعة اعتراضات تافهة، والخطاب الخاص بالعواطف يكرر بتفاهة عدداً من الموضوعات التى تم تناولها فى الخطاب الخاص بالسلوك، حيث يقدم فلنكوور أهم إسهاماته: تتعاقب المشاهد الأساسية على توليد تعاطف القارئ، تكمن مصادر التعاطف فى محاكاة العمل للواقع *Verisimilitude* وفى بنيته، التصميم الكلى للرواية يبرر انتهاكات الدقة التاريخية والمعقولة النفسية، ليست الملحمة النموذج المناسب، استطرادات الحدث خطأ ويجب أن يكون الحدث متحدداً على نحو أكثر تماسكاً.

يتمثل معيار الحكم الذى يصر عليه فلنكوور فى الصدق النفسى والقوة العاطفية للمشاهد. فيقول عن انجذاب الأميرة فى البداية للدوق: "يعبر ذلك بطريقة رائعة عن طبيعة بعض الأحاسيس التى تتشكل فى صدرنا، ونخفيها عن أعز أصدقائنا ونحاول أن نخفيها عن أنفسنا، خوفاً من أن نضطر إلى مقاومتها"^(١٠). وبعبارات مماثلة يدافع عن المشاهد التى تسمح فيها الأميرة لنمور Nemours أن يسرق صورتها وتترك فيها أن قصة اعترافها انكشفت. وحتى الاعتراف الجدلى يبدو مبرراً نتيجة للمواقف الجذابة التى تتبع من ذلك، ولكن يضيف

Valincour, *Lettres sur la Princesse de Clèves*. (١٠)

فلنكوور: "لن تكون أقل إمتاعاً لو كانت أقل إحكاماً. هذه المسألة لا تشبه المغامرة العظيمة كثيراً، وأعترف أنه فيما يتعلق بالتاريخ، تهزنى محاكاة الواقع أكثر من أى شىء آخر"^(١١).

كما قال جيرار جينيت Gérard Genette، يرسم فلنكوور خطوط علم اقتصاد فى المعقولة السردية. فانتهاكات مبدأ محاكاة الواقع خسارة، لكن يمكن تعويضها من خلال المكسب. يدين فلنكوور اللقاء الفاضل بين الدوق والأميرة قرب النهاية؛ لأنه جزئياً غير ممكن، والأهم من ذلك أنه "عديم القيمة". وعندما يتطرق لموت الأمير، يبدى الملاحظة التالية: "يلوم البعض مؤلفاً ما على أنه جعل بطلاً ما يموت موتاً مبكراً، دون أن يخمنوا الأسباب التى جعلته يفعل ذلك، ولا الهدف الذى سيحققه الموت فى باقى القصة"^(١٢).

هناك ثلاثة أصوات فى الخطاب الأول: "فلنكوور" الذى يدافع عن محاكاة الواقع والتماسك البنائى، سيدة تدافع عن الأخلاق واللياقة، وشخص متحذلق يدافع عن القواعد الملحمية "بتلك الدرجة من الغزارة التى لا يمكن للعلماء أن يتخلصوا منها"^(١٣)، ويكرر المتحذلق مبادئ فلنكوور، خاصة تلك المبادئ المتعلقة بالاستخدام المناسب للتاريخ، ويجادل "فلنكوور" بأن العمل يمتع رغم عيوبه؛ ولذلك لا يحق لنا أن نركز على صدقه التاريخى، ولكن المتحذلق يقارن الرواية بالحفلة الموسيقية التى لا تتناغم فيها بعض الأصوات، ويطالب بالالتزام الصارم بالقواعد.

ينتهى الخطاب أن العالم ليس مصيباً على الدوام، ولا مخطئاً على الدوام. ثم نجد خطابين يمزجان بين المدح والقدح، وليس من الإنصاف أن نأخذ آراء المتحذلق على أنها آراء "فلنكوور"، كما فعل البعض. على العكس، التقييم الحساس لـ "فلنكوور" وتحليله السذكى للإبداع وذلك التعليق التفصيلى يكشف عن نظرية جديدة فى طريقها للظهور ترفض النموذج الملحمى، وتؤكد على تصديق القارئ للقصة وتعاود الشك فى العلاقة بين التخيل والتاريخ.

(١١) نفس المصدر.

(١٢) نفس المصدر.

(١٣) نفس المصدر.

شارن: محاورات حول نقد أميرة كليف، ١٦٧٩

في غضون شهر نشر الأب جان أنطوان شارن Jean-Antoine Charnes كتاباً ليدحض فلنكور، ظاناً أنه العالم النحوي الشهير بوهور Bouhours. وهذا الظن الخاطئ جعل شارن يسيء توجيه بعض ملاحظاته. علاوة على أن شارن يناقش فلنكور نقطة بنقطة، مركباً تفكك المنهج المتفرق لفالنكور. وأخيراً، من الصعب علينا أن نؤكد سلامة العمل أكثر من أن نشهر بعيوبه. وبوجه عام، تعدّ محاورات شارن أقلّ جاذبية للقراء من رسائل فلنكور.

يبرز شارن موضوعاً متطوراً عند فلنكور، برغم الجدل الخلافي حول هذا الموضوع، وهو أن أميرة كليف نوع جديد من الأدب، فهو ليس ملحمة حديثة، ولا تاريخاً منحطاً، بل "هي نوع أدبي ثالث يبتكر فيه الكاتب موضوعاً ما أو يتخذ موضوعاً غير معروف على نطاق واسع ويعلى من قيمته بإشارات تاريخية تدعم مصداقيته وتثير فضول القارئ واهتمامه"^(١٤). ولا يحدد اسم هذا النوع الأدبي على وجه التحديد، فيستخدم مصطلحات القصة البطولية *histoire galante*، والقصة القصيرة *petite histoire* والنوفلا القصيرة *petite nouvelle* بالتناوب، ويستخدم مصطلح الرواية *roman* من آن لآخر، ولا ينتاب شارن أدنى شك ولا تردد حول اللبس الناتج من أعمال النوع الثالث: "إنها نسخ بسيطة وصادقة من التاريخ الحقيقي، وفي الغالب تشبهه كثيراً لدرجة أنها تؤخذ على أنها التاريخ نفسه"^(١٥). كما أنه يعتقد حداثة *modernism* تامة: "لن يسوء إنتاج شعرائنا إذا نفضوا أيديهم من القدماء الذين استنفدت موضوعاتهم تماماً في الوقت الحاضر، وقدموا لنا أبطالاً من عصرنا"، على القواعد أن تؤقلم ذاتها على الذوق الرفيع لقرن مثل القرن الذي نعيش فيه"^(١٦).

يتفق شارن بوجه عام مع فلنكور فيما يتعلق بأفضل عناصر أميرة كليف وفي مبررات هذا التفصيل؛ يعتقد القراء أن المشاهد حقيقية، ويشعرون كأنهم يعيشون فيها، وينفعلون بها،

Charnes, *Conversations*. (١٤)

(١٥) نفس المصدر.

(١٦) نفس المصدر.

ويرجع كلا الناقلين هذا الأثر إلى التصوير الصادق للموضوعات المألوفة وكلاهما يعد الحوار نموذجاً أسلوبياً مناسباً، كما أن كليهما يرى أن وظيفة اللغة تتمثل في التوصيل الواضح، وفي حالات محددة ينكر شارن وجود الغموض الذي أربك النحوي عند فلنكور. يتمثل مبدأ شارن الجمالي في الكلاسيكية الفرنسية الخالصة: "من السهل علينا أن نختصر بأن نحذف النصف، فالقضية تتمثل في أن نختصر ومع ذلك نعبر عن كل شيء، كما فعل المؤلف باقتدار"^(١٧)، إلا أن حماسه للقصة القصيرة يؤدي به إلى موقف حدائي تقدمي.

دي بليزير: آراء في التاريخ، ١٦٨٣

مازال دي بليزير Du Plaisir شخصية مجهولة، فلا نعرف عنه إلا أنه مؤلف نوفلا Nouvelle Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules في الأسلوب *sur le style*. ويبدأ القسم الخاص بـ "التاريخ" ببيان أن قواعد كتابة تاريخ حقيقي قليلة، لذلك يناقش المؤلف القصة البطولية *histoire galante* ويوضح أنها تتشابه مع التاريخ الحقيقي وتختلف عنه في آن. ثم يلي ذلك "شعرية *poetics* النوفلا *nouvelle*"، التي أصبحت الشكل القصصي السائد. ولا يقدم دي بليزير أفكاراً جديدة، وتكمن إضافته في أنه وفق بين البيانات النظرية وممارسات الكتاب في مقالة موجزة.

في الفقرات الأربع الأولى، يستخدم دي بليزير أربعة أسماء مختلفة لهذا النوع الأدبي: "القصة البطولية" *histoire galante*، و"القصة القصيرة" *petite histoire*، والنوفلا *nouvelle*، و"الرومانس الجديدة" *nouveau roman* ليميزها عن "الرواية القديمة" *ancien roman* و"الخرافة *fable* ذات الأجزاء العشرة أو الاثني عشر" من جهة وعن التاريخ الحقيقي *histoire veritable* من ناحية أخرى، ويقول دي بليزير إن النوع الأدبي الجديد "حطم" القديم، ويصف النوع الجديد أنه قصير، ذو حدث أساسي وحيد، يخلو من الاستطراد،

(١٧) نفس المصدر.

وإطار الأحداث setting ليس بعيداً في الماضي ولا بعيداً في المكان، ولا تقوم الشخصيات كاتمة السر confidants بالسرد، ولا يبدأ الحدث في منتصفه *in medias res*، ويقوم مبدأ محاكاة الواقع على القابلية للتصديق، لا على الوقائع التاريخية.

تؤدي النقطة الأخيرة إلى تناقض ظاهري، وهو أن التاريخ يمكن أن يسرد أحداثاً غريباً من أحداث القصص fiction؛ لأن التاريخ يتناول أحداثاً حقيقية، بينما يكمن جمال القصص في قدرته على جعل الحدث غير الحقيقي يبدو حقيقياً، وتعظم قيمة القصص، في نظر دي بليزير، إذا كان الحدث غريباً. وكل من نوعي الروايات، الجديد منها والقديم، يسعى لأن يمتع القارئ من خلال اختراع الحوادث وثبات الشخصيات ونبل الأفكار ولياقة المشاعر، وتتجح النوفلا نتيجة لألفتها وصدق مواقفها على كل شخص.

يقدم دي بليزير دليلاً عملياً لكتابة النوفلا، بالرغم من أنه ينكر أية نية للتشريع، فيجب على المؤلف أن يبدأ بتحديد موقع الأحداث ويقدم الشخصيات ويبرز السمات الفريدة لكل شخصية ويحجم عن التفاصيل الجسدية، ويجب أن تتكشف الشخصيات الرئيسية من خلال مآثرها، لا من خلال صورها، ويحبذ ألا تقطع المشاهد عشوائياً، ويجب أن تكون البواعث قابلة للتصديق. ويمكن للمؤلف أن يسرد ما يدور في ذهن بشرط ألا يستخدم أسلوب المناجاة الفردية التقليدية، والحوارات مهمة، ويجب أن يكون الأسلوب طلقاً تلقائياً، ويمكن أن يكون أكثر تحريراً من الأسلوب الأدبي المعتاد، ويتسارع الحدث قرب النهاية، ويجب أن تنتهي القصة بموت العاشقين أو وصالهما، ولها مغزى أخلاقي واضح يقوم على العدالة التوزيعية [عقاب الشر ومكافأة الخير].

يتعلق المبدأ الأهم عند دي بليزير بموضوعية المؤلف، فينظر إلى الروائي على أنه مؤرخ؛ لذلك يحرم عليه أن يعبر عن رأيه بأي شكل كان: لا سخرية، لا نصائح أخلاقية، لا سياسة، لا أقوال مأثورة، ولا تأملات عامة تضاف للوصف أو للسرد^(١٨). وأخيراً يبدو دي بليزير مثل فلوبيير Flaubert ويذهب إلى أن الموضوعية وعدم التحيز أمر واجب فيحرم

"حتى إضافة بعض نعوت الإطراء إلى اسم ما، مهما كانت سهولة تبرير ذلك... فلا نقول عن الملك مثلاً هذا الأمير العظيم" (١٩).

لم يُعَدَّ طبع عمل دي بليزير بعد عام ١٦٨٣، وظل اسمه طى النسيان ولم يحتج به أحد، ومع ذلك تظهر مقالته مستوى الجاذبية والإتقان الذى وصلت إليه المناقشة النظرية للقصص فى أواخر القرن السابع عشر، فلقد كان دي بليزير دقيقاً فى وصف حالة هذا النوع الأدبي كما مارسه لافايت Lafayette وغيرها، مشكلاً علاقة حرة وحديثة بين الرواية والواقع، ولكن القلق حول دور الروائي كمؤرخ لم يتوقف. فى الحقيقة، توجه الروائيون باطراد إلى الأنواع السردية التى تقوم على ضمير المتكلم - المذكرات المختلفة fictitious memoirs، والرحلات المتخيلة imaginary voyages وروايات المراسلات letter-novels - مما أساء إلى علماء أمثال بيير بيل Pierre Bayle فى سعيهم لتأسيس منهج علمى للبحث التاريخى.

الجدل فى ثلاثينيات القرن الثامن عشر، حظر الروايات والصيغة الأخلاقية

مقدمة

حدثت طفرة إبداعية غير عادية فى القصص النثرى قرب نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، ازدهرت الأنواع الأدبية القديمة كما انتشرت أنواع جديدة: حكايات الجان fairy tales والحكايات الشرقية Oriental tales وكذلك القصص المروية بضمير المتكلم first-person narratives ومن الواضح أن حلم إويه بتعريف الرواية وتقنينها لم يتحقق، وبالرغم من نشاط الروائيين فى كتابة الروايات، لم تكن هناك كتابات نظرية ونقدية كثيرة يعتد بها حتى ثلاثينيات القرن الثامن عشر. كتب بوالو Boileau حوار أبطال الرواية Dialogue des héros de roman (نشر عام ١٦٨٨، وأعيدت طباعته عام ١٧١٠)، ويركز هجومه على نوع من الرواية roman كان قد بار عند الكتاب، بالرغم من رواجه عند

(١٩) نفس المصدر.

القراء، يعدّ هوس تليماك *Télémacomanie* للأب فيدي Abbé Faydit (١٧٠٠) إرهاباً بما ساد في قادم الأيام، ويدين تليماك *Télémaque* (١٦٩٩) لفنلون Fénelon إدانة عنيفة، ويذهب فيدي إلى أن التأملات الأخلاقية القليلة لا تعوض الأوصاف الخليعة، ويقول إن الكنيسة دوماً "اعتقدت أن الروايات والروائيين أشد ضرراً وإجراماً من الكتب المليئة بالمهرطقات ومن المهرطقين أنفسهم" (٢٠).

أخيراً، بدأت الدوريات النقدية تزدهر، فبدأت دورية مركير جالان *Mercur* gallant في النشر عام ١٦٧٢، وعام ١٧٠١ بدأ اليسوعيون في إصدار مذكرات تاريخ العلوم والفنون الجميلة *Memoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* المشهورة باسم مذكرات تريفو *Memoires de Trévoux*. وعام ١٧١٣، بدأ مجموعة من الأدباء في هولندا بإصدار المجلة الأدبية *Journal Littéraire*، وبأواخر العشرينيات من القرن الثامن عشر، بدأت هذه المجلة في مراجعة الروايات بانتظام، كما أن عدداً كبيراً من الدوريات قصيرة العمر اشتملت على مراجعات وتعليقات. ومن الصعب علينا أن نؤلف تصوراً متماسكاً للرواية من هذه الصحافة: في معظم الأحيان، قام المراجعون بتطبيق المعايير الكلاسيكية لمحاكاة الواقع *verisimilitude* واللياقة *Propriety*، وفي الغالب وجدوا أن الرواية تفتقدهما، كما وجدوها تهدد المجتمع والأخلاق والنوق والفهم المناسب للتاريخ.

فشل الكتاب الذين كانت لهم مساهمات في كتابة القصص في أن يناقشوا القضايا النظرية أو عجزوا عن مناقشتها. قام الأب ديفونتين Abbé Desfontaines بترجمة رحلات جليفر *Gulliver's Travels* عام ١٧٢٧، لكنه لم يحاول تبرير نظرية للفتازيا *Fantasy* أو قصص الخيال العلمي *science fiction*، كما لم يفعل ذلك فولتير Voltaire عندما بدأ يكتب الرواية قرب منتصف القرن. وكتب كريبيون Crébillon حكايات "شرقية"، وحكايات الجان، ورواية رسائل *Epistolary novel*، لكن تصديراته تتناول دوماً موضوع الأخلاقيات التقليدية، ولم تتطرق إلى السمات الخاصة لهذه الأنواع الأدبية وقضاياها. أما أوبيردى لاشينيه دوبا Aubert de la Chesnaye des Bois الذي ترجم رواية باميل *Pamela*

لأول مرة عام ١٧٤١، فقام - مثل بريفوست Prévost الذي ترجم رواية كلاريسا *Clarissa* عام ١٧٥١ ورواية السير تشارلز جراندسون *Sir Charles Grandison* عامي ١٧٥٥ و ١٧٥٦ - بتناول بعض أكثر الجوانب أصالة باعتبارها قضايا وكَيْف ريتشاردسون Richardson على الذوق الفرنسي. حظيت الروايات الإنجليزية بشعبية كبيرة في فرنسا، ولا تختلف المحاكيات العديدة كثيرًا عن الذوق الفرنسي المعيارى، اللهم إلا فى أسماء الشخصيات، وبرغم التقليد القوي فى روايات الرسائل *letter-novels* الذى يرجع فى الزمن إلى رسائل برتغالية *Lettres portugaises* (١٦٦٩) لجويراج Guilleragues وتمتد حتى علاقات خطيرة *Liaisons dangereuse* (١٧٨٢) للكلو Laclos وما بعدها، فإن المؤلفين والنقاد لم يهتموا كثيرًا بخصوصية المراسلات القصصية، وأدرجوا روايات الرسائل تحت القضايا العامة لمحاكاة الواقع والأخلاقيات.

هجوم الأخلاقيين

شدت الهجمات على الروايات لأسباب أخلاقية فى القرن السابع عشر، إلا أن اتجاه إويه المتسامح تفوق، بالرغم من أنه تقويض شرط أساسى من دفاعه. فبالنسبة لإويه، كانت الرواية تخيلاً معترفاً به، وتبدو حقيقية *vrai* فى مقابل الواقع *reel*، فى الاستخدام الفرنسى العادى كما فى الاستخدام الإنجليزى، ففى الجدل النقدى ارتبطت كلمة حقيقى *vrai* - كما فى محاكى الواقع *vraisemblable* - بالمفاهيم المجردة لما كان ممكناً، *possible*، بينما أشارت كلمة الواقعى *réel* للأحداث الفعلية التى تثبتها الوثائق الموثوق بها، وحتى نكون واضحين هنا، سنستعمل فى هذه المناقشة المصطلحين الإنجليزيين "الحقيقى" *true* والواقعى *real* دوماً للدلالة على هذا التباين. بالنسبة لإويه، يمكن للروائيين الذين يعملون فى فجوات وظلال الواقع التاريخى أن يتفادوا التزام المؤرخ بسرد الوقائع الحقيرة والكريهة، ويركزوا على الحقيقة *truth* التى تسمو بالأخلاق والروح، ولكن الكتاب وجدوا أن محاكاة الواقع المجردة عند إويه لم تمتع القراء بقدر استمتاعهم بالقابلية العملية للتصديق التى لا تعتمد على وثائق يمكن التحقق من صحتها، بل على الملاحظة الدقيقة لأنماط الشخصيات والمواقف

المألوفة. وعادت المادة المفسدة غير اللائقة التي طردتها اللياقة من الرواية القديمة للظهور مرة أخرى في أشكال عديدة للرواية الجديدة، واشتد تحذير فيري من تلميذك وهجومه عليها، ووصلا إلى مستوى الأزمة في ثلاثينيات القرن الثامن عشر.

كان عقد الثلاثينيات من القرن الثامن عشر عصرًا ذهبيًا للرواية الفرنسية، فوصل العديد من الكتاب الكبار - ليساج Lesage، وبريفو Prévost، وماريفو Marivaux وكريبليون الابن Crébillon fils - إلى قمة نضجهم الفني، وكان متوسط عدد الروايات الجديدة ١٢ رواية في السنة من عام ١٧٠٠ حتى عام ١٧٢٩، ومن عام ١٧٣٠ حتى عام ١٧٣٩، بلغ المتوسط السنوي ثلاثًا وعشرين رواية، وهو ضعف المعدل السابق تقريبًا. وصاحبت هذه الروايات كتابات نقدية نامية، كما اشتملت العديد من الروايات على تصدير تبريري، وحرر بريفو وديفونتين Desfontaine دوريات أبدت اهتمامًا منتظمًا واسع الاطلاع بالروايات. وداخل الروايات نفسها، تبارى المؤلفون، وكل منهم يحاكي الآخر ساخرًا متهمًا وينتقده، كما ظهرت مجموعة من المقالات النقدية: في استخدام الروايات *De l'usage des romans* (١٧٣٤) للنجليه دي فرنوي Lenglet - Du Fresnoy وأطروحة في القصص Discours sur les nouvelles لدارجن D'Argens في كتابه قراءات مسلية *Lectures amusantes* (١٧٣٩)، وكلاهما يدعم الرواية، ويعارضهما كتاب التاريخ المبرر ضد الروايات *L'Histoire justifiée contre les romans* (١٧٣٥) للنجليه دي فرنوي، وخطبة عن الروايات On Novels لبوريه (١٧٣٦). لكن هذه الكتب تفتقد لوضوح وأصالة الأعمال الأربعة التي صاحبت صعود القصة القصيرة Nouvelle، وبدلاً من أن تناقش هذه الأعمال على حدة، من المفيد أن نجمع المواقف في جدل مستقطب، وندمج بعض الأعمال التي طورت الجدل بعد عام ١٧٤٠، مثل رسائل ممتعة ونقدية حول الروايات بوجه عام *Lettres amusantes et critiques sur les romans en général* (١٧٤٣) لأوبير دي لاشينييه دوبوا، وأطروحة حول الرواية Discours sur le roman (١٧٤٥) وتصديرات أخرى لباكيلار دارنو Baculard d'Arnaud، مناقشات حول الروايات *Entretiens sur*

Essai sur les romans (١٧٥٥) للأب جكان Abbé Jaquin، ومقالة حول الروايات *Essai sur les romans* (١٧٨٦) لمرمونتل.

أثبتت الدراسات حديثة العهد، خاصة أعمال جورج ميه Georges May وفرانسواز فيل Françoise Weil، أنه في عام ١٧٣٧ أوقفت الحكومة الفرنسية في صمت التصريح بنشر الروايات، وبالتالي حظرت هذا النوع الأدبي تمامًا، ويبدو أن مستشار فرنسا داجسو Daguesseau هو الشخصية السياسية المسؤولة عن ذلك، ويذهب ميه إلى أن النقاد المعادين هم الذين تسببوا في الحظر، وكان لسلوكهم هذا تأثير كبير في هذا النوع الأدبي. أما فيل فتذهب إلى أن الحجج الأدبية كانت مجرد ذرائع في حملة سرية لفرض تحكم أشد صرامة. على أية حال، حدث جدل حامي الوطيس وشغل النقاد لعدة عقود من الزمن. تمثل الموعظة Sermon التي ألقاها اليسوعي بوريه Porée باللاتينية في كلية لويس الأكبر Collège Louis-le-Grand في ٢٥ فبراير ١٧٣٦ الجانب السلبي، وبعد عدة أسابيع لخصت محفوظات تريفو *Memoires de Trévoux* حجج بوريه: "من خلال العدوى تفسد [الدوريات] كل أشكال الأدب التي ترتبط بها بأية صورة من الصور ومن خلال غزارتها تقضى على تذوق الأدب الجيد، حتى تذوق الأجناس الأدبية التي لا ترتبط بها بأي رباط... فهي تفسد الأخلاق بطريقتين: بخلق تذوق للرذيلة، وبالقضاء على بذور الفضيلة"^(٢١).

تتمثل حجة بوريه الأكثر أصالة في أن غزارة الروايات السيئة تقضى على تذوق الأدب الجيد. إن إدراك زيادة في عدد الروايات التي تم طبعها إدراك دقيق وتجعل حجة بوريه نجاح الروائيين ينقلب عليهم. واشتكى بعض النقاد من أن قوى السوق وحدها هي التي تملأ الذوق الأدبي، كتب الكتاب ونشر الناشر أي شيء يمكن أن يحقق مبيعات كبيرة، لا ما يحسن ذهن القارئ ونفسه، وتم الاستشهاد بالجمهور المزعوم من النساء والأطفال والغنادير لإثبات تقامة هذا النوع الأدبي وسطحيته. وعلى ما يظن أثبت تنوع الأنواع القصصية صحة هذا الاتهام، فبخلاف الأدب العظيم، حققت الروايات رواجًا مؤقتًا ثم غرقت في النسيان.

ويشبه تخوف بوريه من أن تفسد الروايات الأنواع الأدبية الأخرى حرص إويه على التفريق بين القصص والتاريخ، ولكن اكتشاف الروائيين لأنواع أدبية مثل المذكرات التخيلية والرحلات الوهمية *imaginary voyage* أثار المشكلة من جديد على نحو ملح. علاوة على ذلك، نتيجة لأن إويه كان متشددًا فى ضرورة الالتزام باللياقة، أفرعته بعض الشخصيات التى رسمها الكتاب "الواقعيون" - رجال كنيسة منافقون، سياسيون فاسدون، ممثلات يضاجعن كل من هب ودب، قوادون غير مباشرين، حوذيون أجلاف، بقالون سوقيون، لصوص، حتى عاهرة ووغد كما سمى مونتسكيو *Montesquieu* بطلى مانون *Manon*.

وجهت معظم الانتقادات العنيفة المتواصلة للتصوير الشائع آنذاك للحب، وحتى قصص الحب التى تهدف إلى التنقيف مثل تليماك وأميرة كليف حامت حولها شبهات الإغواء وفقدت طهارتها، وأية صورة للعاطفة المتقدة وجهت إليها تهمة إثارة رغبة مذنبية فى صدر القارئ. ومن وجهة نظر النقاد المعادين، أصبحت الرواية مدرسة للفاسقين، وقرن جكان بين تهمة المجون وعدم التدين، وعام ١٧٥٥ بعد طوفان الحكايات الإباحية والهجائية فى أربعينيات القرن، كانت عنده مبررات كافية لشكواه هذه بالرغم من أن هذا الاتهام وجه قبل ذلك بسنوات للروايات الجادة مثل كليفلاند *Cleveland*. وكان هناك اتهام آخر، وهو أن الروايات تهدد المجتمع والدولة؛ لأنها تسخر من الأشخاص الواقعيين تحت اسم القصص.

باختصار، زعم الأعداء أن ممارسة الروائيين حولت هذا النوع الأدبى إلى وسيلة للطعن والتخريب، وبوجه عام نفى الكتاب أنفسهم أية نوايا عدوانية من جهتهم، إلا أن الهجمات تصف قصص ذلك الزمان أفضل بكثير من دفاعات المؤلفين، فبالنسبة لخصومها تشكك الرواية دومًا فى القيم المتعارف عليها، كما أن قصص السلوك الإجرامى المنغمسة فى الملذات تشتمل على قوة إغوائية أكبر من التوزيع التقليدى الذى يتأخر طويلا فى الغالب للثواب والعقاب فى حل العقدة *dénouement*. علاوة على أن ما يقوم به معادو الرواية من تصوير اتهامى لهذا النوع الأدبى يشبه كثيرًا المنهاج الذى دعا إليه العديد من المنظرين اللاحقين: وسيلة للطعن والتخريب هى بالضبط ما يريد العديد من قراء القرن العشرين أن تكونه الرواية، سواء كان ذلك تم بالفعل أو سيتم.

مرافعة الدفاع

عندما ننتقل إلى المدافعين عن هذا النوع الأدبى، نذهل عندما ندرك أنهم يسلمون بمعظم اتهامات خصومهم، ويرفض صديق ظاهرى مثل لنجليه دى فرنوى الروايات الجوالية^(*) picaresque genre جملة وتفصيلاً، ورفض حتى سكارون Scarron، لأن هذه الأعمال تفتقد الشرف والنبل، ورفض تراث الرومانسات البطولية heroic romance ككل؛ لأن الأعمال تفتقد البناء الواضح وفقد أسلوبها جاذبيته، ويرفض كل النوفلات الغرامية nouvelles galantes؛ لأنها تجعل الحب شديد الإغواء. وكان درجان D'Argens روائياً غزير الإنتاج، ومع ذلك يؤيد تحريم الخارق للطبيعة والأحداث القصصية التى تشتمل على أشخاص مشهورين، ذلك التحريم الذى يرجع للوراء فى الزمن إلى إويه، ويتجاوز إويه فى إدانة أميرة كليف لخطورتها الأخلاقية من وجهة نظره، وحتى أجراً الروائيين يملقون المثل الأعلى للرواية التى تسعى للتهذيب الأخلاقى وتعتمد على مبدأ عدالة التوزيع [الثواب والعقاب] فى النهاية.

فى بعض الحالات، تتناقض الموعظة النقية لعقاب الرذيلة ومكافأة الفضيلة تناقضاً بيناً مع الرواية لدرجة أنها تبدو تهكمية، أما المرافعات التى تعتمد على الالتزام بالواقع فهى أكثر إقناعاً، وتندرج هذه المرافعات تحت عناوين فضفاضة متعددة: منظر حى للسلوك الإنسانى، تفوق الأمثلة المجسدة على الموعظ المجردة، إعداد الشباب للحياة فى المجتمع، كمدرسة لآداب التعامل، وكتحذير من المخاطر، ورغم بعض التشابه السطحى، يقف هذا الاستدلال على طرفى النقيض مع مقمة القياس التى يستند إليها إويه فى سنده العقلى، فهذا الاستدلال يعلن أسبقية الواقع الذى تمكن ملاحظته على الحقيقى على نحو مثالى، ويزعم أفضل

(*) جوال صفة تطلق على نوع من الروايات شاع فى إسبانيا فى أواخر القرن السادس عشر ويصف حياة المتشردين والأوغاد والمغامرين، ويتميز بهجائه اللاذع للمجتمع ويصف حياة الطبقات الدنيا ومدى معاناتها وبؤسها، وانتقل هذا النوع من الروايات إلى فرنسا وإنجلترا وباقى دول أوروبا وشاع هناك فى القرن الثامن عشر ومنه تطورات الرواية بمفهومها الحديث. (المترجم)

الروائيين التزامهم بالواقع في تصديرات رواياتهم وأحياناً في الرواية نفسها، فكل من بريفو Prévost وماريفو Marivaux وكريبيون Crébillon يدافعون عن موضوعاتهم قائلين إنها مستمدة من المجتمع المعاصر الفعلي، وعن فنه قائلين إنه مفيد لأنه يصور الواقع تصويراً دقيقاً.

لم يحدث إجماع على تأييد هذه الحجج "الواقعية"، فدرجان D'Argens الذي أشرنا من قبل إلى إدانته لـ أميرة كليف، كتب فقرة يقدم فيها نصيحة تقليدية لمن يطمحون إلى كتابة الرواية، يختمها بقوله: "أولا وقبل كل شيء، احترموا الدين والأخلاق، وإذا كان في الحكمة أفعال تقدم القدوة السيئة فعاقبوا عليها، حتى تستأصلوا الرغبة في تقليدها"^(٢٢). يؤكد لانجليه دي فرنوي صراحة من جديد الزعم بأن الرواية أصدق من التاريخ، ويضيف أن التاريخ مليء بأحداث وشخصيات من الأفضل ألا ننكرها، ومن الواضح تماماً أنه يتحدث هنا عن نوع أدبي مقترض، أي صورة مثالية للرواية، وعندما يقترح بعض مبادئ الكتابة، يبدأ بالمنفيات: لا تسيء للدين ولا تنتقد الملوك ولا تهجم أصحاب المناصب المرموقة، ولا تسيء للأخلاق، أما بالنسبة للمثبتات، يجب على المرء أن يختار موضوعاً نبيلاً ويلتزم بمحاكاة الواقع ويشكل ذهن وينشر الأخلاق، أي يصور أناساً يسلكون سلوكاً حسناً وتكون نهايتهم مشرفة، كما يجب عليه أن يرسم صوراً ممتعة للفضيلة والشرف والاستقامة الخلقية، ويعبر عن أفكار تحبذ العفة والتواضع، ويستخدم في تعليمه صور الكمال أكثر من صور البؤس البشري. وفي كتابه رسائل عن الروايات *Lettres sur le romans*، يكرر أوبيير دي لاشينييه دويوا نقاط إويه الأساسية تكراراً، خاصة النقاط المتعلقة بالفائدة الأخلاقية للروايات ذات النهايات التي تحت على الفضيلة - ومن الواضح أن ذلك هو الدرس الوحيد الذي احتفظ به من ترجمة باميل *Pamela* عام ١٧٤١. كما أنه يكرر الاتهام القائل بأنه طبعت أعداد لا حصر لها من الروايات، أبعدت الكتاب والقراء عن المساعي العليا، وبأسف لأن التحامل اللاعقلاني يجعل المتقنين الفرنسيين يحطون من قدر هذا النوع الأدبي بدلاً من أن يعطوا من شأنها.

لم يكن حظر ١٧٣٧ للروايات في فرنسا يهدف مطلقاً إلى منع كتابة الروايات أو قراءتها أو بيعها، ومن الواضح أن هذا الحظر أبعد بعض الكتاب عن ممارسة هذا النوع الأدبي، وربما يفسر ذلك السبب في أن ماريغو وكريبيون خلفوا بعض أعمال لم تكتمل، ومن المؤكد أن هذا الحظر أمد المطابع الأجنبية التي تخصصت في تهريب الكتب إلى فرنسا بمكاسب غير متوقعة، كما عرض بعض الناشرين الفرنسيين أنفسهم لخطر المحاكمة وطبع أعمال غير مرخصة. وبقبول هذه الشبكة السرية، سهل الحظر انتشار أدب أكثر تجاوزاً بكثير من الأدب الذي أريد قمعه، وهكذا تميزت أربعينيات القرن الثامن عشر بزيادة كبيرة في نشر الروايات الخفيفة وحتى الإباحية، جنباً إلى جنب مجموعة نامية من الأعمال الهجائية والفلسفية التي تستهدف المؤسسات المقدسة للكنيسة والدولة.

انتهاء الحظر وإجماع الأخلاقيين

عندما حل ماليرب Malesherbes محل داجسو Daguesseau مستشاراً عام ١٧٥١، أصبح الموقف الرسمي للحكومة تجاه الروايات أكثر تسامحاً، ومن الواضح أنه تم رفع الحظر الضمني على الروايات في الحال، إلا أن مناظرات ثلاثينيات القرن الثامن عشر تركت أثراً، وجدلاً أصبحت معه الروايات تلعب دوراً أخلاقياً سامياً بمثابة العقيدة، وطوال ما تبقى من القرن، حتى أكثر العباقرة استقلالاً استبقوا جرعة قوية من الأخلاق في وصفاتهم لهذا النوع الأدبي، أما الكتاب والمفكرون الأقل مكانة فرددوا هذا الشرط الأساسي كالبليغات على الدوام بلغة تقليدية ومسطحية.

عام ١٧٦١، أثارت رواية جولي، أو لا نوفيل إليوز *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* لروسو Rousseau اهتماماً شعبياً منقطع النظير، بالرغم من أنها لم تطبق التقليد القديم المتبع في عدالة التوزيع [للثواب والعقاب]، وبالتالي لقيت هجوماً واسعاً، فإن الغالبية العظمى من القراء ظنوا أنها تدمج إيهاماً قوياً بالواقع ودرسا أخلاقياً مؤثراً، وبسبب رائعة روائع هذا النوع الأدبي، وجعلت الرواية محترمة، وتدفقت الدوريات ومقدمات الروايات

والنقد في الروايات والمقالات بصورة غير مسبقة. وتلا العديرون الدرس الأساسي نفسه: القصص يشبه التاريخ، إلا أن القصص أسمى من التاريخ لأن القصص أخلاقية، بينما التاريخ ليس كذلك. دافع إويه عن فكرة تبدو مماثلة، إلا أن هناك فرقاً جوهرياً؛ فبالنسبة لإويه، تهدف الرواية لأن تكون حقيقية، بينما يتقيد التاريخ بالواقع. ولكن الرواية نفسها شكل فرعي من أشكال التاريخ، تنحصر في فجواته. وقواعد إويه تحرم تغيير أى من الوقائع المعروفة أو اختراع أية واقعة يرجح أن يكون بإمكان المؤرخين أن يعرفوها. ونتيجة لذلك، لا نتاح لمؤلفي الروايات إلا الموضوعات الغريبة المبهمة. علاوة على أن الحقيقي عُدّ دوماً ماثلاً في الواقعي، فالواقعي تجسيد ناقص للحقيقي، والواقعي والحقيقي لا يتصارعان، وبالرغم من أن المؤرخ يمكن أن يسعى لأن يجعل الحقيقة مدركة، يمكن للروائي أن يشكل موقفاً تُظهر فيه الحقيقة ذاتها. في الواقع، تجنبت الرواية عند إويه الخيار الأرسطي بين التاريخ والشعر بأن استمدت مادتها من التاريخ وشكلها من الشعر.

بحلول عام ١٧٣٠، كان على النظرية النقدية أن تتسع لموضوعات قريبة من الطابع المحلي، ونتيجة للتفاصيل المألوفة، بدت هذه الموضوعات واقعية وليست حقيقية. في الواقع، انعكست الآية في الصيغة التي ذكرناها لتونا: استمدت *nouvelle* مادتها من الشعر وشكلها من التاريخ. بمعنى آخر، الشخصيات والمواقف والأحداث خيالية، ولكن القصة تروى كما لو كانت واقعة تاريخية، ويمكن أن تلتزم هذه الرواية بمبادئ إويه بشرط ألا تكون الشخصيات مشهورة تاريخياً وأن تلتزم القصة باللياقة. علاوة على أن النظرية أجازت الفنتازيا *fantasy* والخارق للطبيعة بالسهولة التي أجازت بها الواقعية *realism*. ولكن اتضح أن الإيهام بالواقع يتوقف على سمات السرد *narrative* التي يمكن أن تتغاضى بسهولة عن الاعتراضات التي تستند إلى خطأ تاريخي ("لم يحدث ذلك مطلقاً")، أو إلى استحالة سردية ("لا يمكن لأحد أن يعرف ذلك") أو إلى اللامعقولية الأخلاقية أو النفسية ("لا يمكن أن يحدث ذلك مطلقاً"). والمقولة الأخيرة غامضة ومزعجة، حيث إنها تدمج القوانين الطبيعية والقوانين الأخلاقية. إنه لقانون طبيعي أن الفتيات لا يلتقن جواهر من أفواههن عندما يتكلمن،

لكن أى قانون طبيعى فى أن العناية الإلهية لا تجازى الأشرار، أو فى أن النساء الفضليات لا يقعن فى حب رجال لا يرتبطن بهم برباط شرعى.

نشأت حرب الأخلاقيين على الرواية من القلق على القضية الأخيرة؛ فإلى كانت الروايات تقدم، بصورة مقنعة، قصصًا خاطئة من الوجهة الأخلاقية، ودافع الروائيون عن أنفسهم زاعمين أنهم يلتزمون بالواقع، وهكذا نجد أن «الجدل» أقام وأكد فرقًا بين الواقع والحقيقة. ومن التناقض الظاهرى نوعًا أنه فى أوج العقلانية rationalism تم تفضيل القصص الخرافية التى تحض على الفضيلة على التواريخ الموثقة، وكان الأمر كذلك بالفعل، لأن "الحقيقة" الأخلاقية تم النظر إليها على أنها أسمى من "الواقع" التجريبي. ومقالة أطروحة حول الرواية Discours sur le roman لبكيلار درنو Baculard d'Arnaud (١٧٤٥) تقدم صورة مبكرة من صور التزم dogmatism الأخلاقى الجديد، مؤكدة أن القراء سيتمتعون بقراءة الروايات ويتعلمون منها "أفضل بكثير من قراءة كل مجلدات التاريخ"^(٢٣). ولم يتجاوز الكاتب ما ذهب إليه إويه كثيرًا، بل كان يردد آراءه.

بعد مرور ثلاثين عامًا وتوافر مجموعة من النصوص التى تساعده، كتب [يكولار دارنو] فى تصدير القصص التاريخية *Nouvelles historiques* (١٧٧٤):

كيف نحب الفضيلة وكل ما نقرؤه وكل ما نراه يصورها ملقاة تحت الأقدام، ولا تكافأ، ولا تحترم، وغائرة فى طوايا النسيان؟ وإذا لزم الأمر، فلنرجع إلى حيل القصص، أى الموقف الذى لا يحق لنا فيه ألا نظهر الحقيقى عارىً عريًا يخدش عين الرأى. دع الناس يعتقدون أن الفضيلة مستقودهم إلى المتعة والثروة والقوة، إنها رواية، حسنًا! يا من تتشيعون للحقيقة تشيعًا لا يلين، لا تبعدوا روايتنا عنا...^(٢٤)

May, *Dilemme*. (٢٣)

Baculard, *Nouvelles historiques*, I. (٢٤)

وفي عام ١٧٨٦ توفرت مجموعة أخرى من النصوص في السوق، كتب تصديرًا لكتاب ترويح عن الإنسان الحساس *Delassements de l'homme sensible* يسخر فيه من التاريخ سخرية لاذعة وعذيفة، واصفًا إياه بأنه تصنيفات مقززة من المدح النفعي الحقيق والخلاعة المفترية والأحكام الخاطئة والأكاذيب الأثمة، والإنسانية المعتدى عليها في كل مكان والمعذبة في كل البقاع وتطوها الأقدام، والرنيلة التي تلقى المديح والتملق والمكافأة... لا لن تتمكنوا مطلقًا من إقناعي بأن التاريخ يمكن أن يقدم أية فائدة لمعظم البشر...» (٢٥)

وبالرغم من أن بكولار دارنو من أكثر الكتاب حدة وغزارة، فإن هناك العديد من الكتاب الآخرين في عصره الذين ردوا إدانته للتاريخ - دورا Dorat، ومرسييه Mercier، ودي لاسول De La Sole، وريتيف دي لابريتون Rétif de la Bretonne، ومرمونتيل Marmontel، ووساد Sade.

من الواضح أنه بالنسبة لمثل أولئك النقاد، هوت مكانة التاريخ بقدر علو مكانة الرواية، فالماضي كتاب ملء بالفظائع، سجل للجريمة والوحشية، يخلو من الأبطال والمآثر الملحمية، ملخص للجهل والخرافة، يخلو من الإنجازات الفذة والأصول العريقة، وينبع هذا الموقف جزئيًا من إيمانهم بالنقد، فلقد كان المجتمع والبشر يرتقيان نحو حالة سامية؛ لذلك وجب تجاوز الماضي، إن لم يكن طمسه. وبينما حدد القرن السابع عشر موقع "الحقيقي" في ماهية ليست مرئية دوما ولكنها موجودة دوماً، أما هؤلاء الكتاب المحبطون المعبرون عن رأيهم فيحددون موقع "الحقيقي" في كمال لم يتم التوصل إليه بعد ولكنه مرئي. وبالتالي تم تجنيد القدرة الهائلة للقصة على جعل الخيالي يبدو واقعياً في سبيل مشروع إصلاح.

مرمونت: مقالة عن الروايات، رؤية أخلاقية، ١٧٨٧

كان مرمونت من أكثر الشخصيات تأثيراً بين الأخلاقيين المحافظين على العرف، وحظى برعاية فولتير Voltaire ومدام دي بومبودور Madame de Pompadour، وحرر مجلة مركير *Mercur*، وخلف دلمبير d'Alembert في وظيفة سكرتير الأكاديمية الفرنسية *Académie Française*، وكتب تراجيديات، كما كتب مقالات لدائرة المعارف^(*) *Encyclopédie*، وكتب كذلك عدة قصص قصيرة جمعت بعنوان *Contes moraux*، وهذا نوع أدبي كان له فضل اختراعه، وكلمة "أخلاقية" هنا ترتبط بقواعد الأخلاق القومية، فبعض القصص تتناول موضوعات ماجنة نوعاً. وفي أواخر حياته الأدبية، كتب مقالة عن الروايات، رؤية أخلاقية *Essai sur les romans considéré du côté moral*، وتبدأ بالعبارة التالية: "إن أثنى ما في الأدب، والشئ الوحيد الذي يمجدّه ويشرفه، هو فائدته الأخلاقية"^(٢٦).

مثل إويه، يبدأ مرمونت بسلسلة نسب تمتد للوراء حتى العصور القديمة، كما أنه تجاوز ما ذهب إليه إويه، ووصم هذا النوع الأدبي بالعار، ويتمثل جزء من "تاريخه" في افتراض أن القصص النثرية *Prose narratives* سبقت الملاحم الشعرية الفنية *artful poetic epics*، أما الجزء الآخر فيتمثل في أن الروايات ظهرت دوماً في عصور الانحطاط. ويرفض مرمونت روايات *romans* القرن السابع عشر على أساس أنها موضة عديمة القيمة؛ لأنها تفتقد الفائدة الأخلاقية، ويواصل متابعته لفكر إويه ويشوّهه، فينتقل إلى التأثير الأنثوي،

(*) ليست دائرة المعارف الفرنسية الشهيرة، بل دائرة المعارف أو قاموس أولى في العلوم والفنون والمهن، *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* التي تتكون من ثلاثة وثلاثين مجلداً، وحررها دلمبير وبيدرو فيما بين ١٧٥١ - ١٧٧٢، وكانت تهدف إلى التعريف بنظم العلم والفكر في كل المجالات، ومن بين من ساهموا فيها فولتير ومونتسكيو وروسو وجوكرور

Jaucourt، إلخ. (المترجم)

Marmontel, *Essai*. (٢٦)

ويلاحظ أن "من بين كل السلع، السلعة الوحيدة التي تظل للرجل المجهول المعتم الفقير هي ملكيته المنزلية لزوجته وأطفاله"، ويجادل بأن الرومانسات البطولية *chivalric romances* علمت البشر أن يكرسوا شجاعتهم لـ "حماية الضعف والبراءة، الجمال والحب"^(٢٧). وهكذا كانت لها فائدة أخلاقية في زمنهم. في المقابل، احتفت رومانسات القرن السابع عشر "الطويلة، المملة" بعلاقة غرامية *galanterie* نافهة، وأدى هجاء موليير إلى قتل الرومانسات القديمة، كما يجادل مرمونتل، ثم انتقلت الرواية إلى النقيض تمامًا في أميرة كليف التي "كتبتها سيده كما لو كانت تريد أن تميز الحد الذي يمكن أن يصل إليه الحب غير الشرعي في قلب شريف دون امتنائه أو حرمانه من الحق في التقدير والشفقة"^(٢٨). علاوة على أنها رواية خطيرة لأن القليلات فقط من النساء هن اللاتي يمكنهن أن يقاومن مثلما قاومت الأميرة، وعلى نحو غير محسوس، استبدل مرمونتل النساء بالرجال فيما يتعلق بالمستهدفين في المقام الأول للدرس الأخلاقي للرواية، بينما نظر نظرة سلبية إلى دور النساء في تشكيل هذا النوع الأدبي.

في الواقع، تتحدر الفائدة الأخلاقية للرواية في نظر مرمونتل إلى فعاليتها في ضبط رغبة النساء. ففكرة القصص على إثارة العاطفة تجعلها ذات سطوة غير عادية على النساء وما يلزمها من المخاطر، فعند إساءة استخدامها، يمكن أن تؤدي إلى الفوضى التامة. ويختزل مرمونتل الوظيفة التعليمية في نهاية الرواية، ويريد أن يعيد كتابة أميرة كليف؛ ليظهر بطلتها "مذنبة وتعيسة بسبب تهورها الوحيد في نقتها بنفسها وعزيمتها"^(٢٩). وباللهجة نفسها ينتقد مانون لسكو *Manon Lescaut* ويود أن ينقح جولي *Julie* ليترد سان بريه *Saint-Preux*، ويترك جولي "محكوم عليها بالبكاء في مهانة ولا تتزوج مطلقاً"^(٣٠). ووصفته لحبكة

(٢٧) نفس المصدر.

(٢٨) نفس المصدر.

(٢٩) نفس المصدر.

(٣٠) نفس المصدر.

المسرحية كما يلي: "في الشخصية الأساسية، يجب أن تكون التعاسة نتيجة للجريمة، والجريمة نتيجة للخطأ والخطأ نتيجة للعاطفة ويجب أن تتبع العاطفة من خيرية طبيعية أساسية"^(٣١).

وبرغم كل المخاوف والشكوك التي ساورت مرمونتل حول الروايات التي كتبت، يندمج بحماس في نشيد الجوقة التي ترفع القصص فوق التاريخ:

هاهو حال [المؤرخ] كي لا يعرض نفسه لخطر الاتهام بالفسوق، عليه ألا يخفي شيئاً، فلا يخفي الغنى الفاحش ولا المصائب المشينة التي تعدّ خزيًا وجريمة القدر، وذلك ما يجعل عمله حرجًا ومؤلمًا... والأقل أهمية مما يظن بالنسبة للغالبية العظمى من الناس ما إذا كان ما يقدم لهم يمثل الحقيقة فعلاً، وإذا استشرناهم، سنجد أن فائدة المثل وأهمية الدرس وجاذبية الحدث هي أكثر الأشياء التي تؤثر فيهم^(٣٢).

قراءة مرمونتل مزعجة في الوقت الحاضر، فهو المتحدث الرسمي الأكثر جزمًا وإلى حد ما الأكثر استبدادًا والأكثر وضوحًا باسم النقاد الأخلاقيين، ويظهر غروره الأساسي في أسلوبه نفسه. وعندما يتحين الفرصة، يستبدل باسم الشخصية لقبًا مميزًا، ثم يتناول هذه الشخصيات كطبقة اجتماعية، وأخيرًا يسم الطبقة بسمة عامة مجردة: "الفضيلة"، "الرياسة"، "الضعف"، "البراءة"، "الجمال"، "الحب"، "المروءة"، إلخ. ويشتمل السطر الأخير من المقالة على نظرة ثابتة قلما يختلف عليها أحد في الوقت الحاضر: "لا يعتمد الإقناع على اليقين وحده دون غيره، بل يعتمد على الحاجة إلى التصديق"^(٣٣)، ولسوء الحظ، يبدو أن مرمونتل لم يفكر مطلقًا في أن تأكيدات الواقعية يمكن أن تكون مدينة بشيء لحاجته الخاصة إلى التصديق.

(٣١) نفس المصدر.

(٣٢) نفس المصدر.

(٣٣) نفس المصدر.

الرواية فى إسبانيا وإيطاليا

فى القرن السابع عشر استمد الفرنسيون معظم أفكارهم عن الرواية من إسبانيا التى أنتجت ثلاثة نماذج قوية: الرواية الفكاهية *Comic novel* التى تعتمد على دون كيشوت *Don Quixote* ، والقصة القصيرة *Nouvelle* التى تعتمد على النوفلا *Novela* ، ورواية التجوال *Picaresque*. كما تدين أشكال أخرى مثل الرومانس الرعوية *the pastoral romance* والرومانس البطولية *the heroic romance* للنماذج الإسبانية. أما التأثير الإيطالى فكان أكثر إيغالا فى الزمن، ولكن حكايات الليالى العشر *Decameron* لبوكاشيو Boccaccio كانت المنبع الذى انبجس منه تراث مهم من الحكايات، هذا بالإضافة إلى أن أرتينو Aretino وأريوستو Ariosto وتاسو Tasso وغيرهم لقوا جمهوراً من القراء وأعيدت ترجمة أعمالهم بانتظام طوال القرن الثامن عشر فى فرنسا. ولكن فى كل من إسبانيا وإيطاليا، تميزت الفترة من ١٦٦٠ حتى ١٨٠٠ بجذب فى القصص الجديد وفى الكتابة النقدية فى الموضوع.

فى إسبانيا، بعد العصر الذهبى، مر الألب بفترة تدهور طويلة، فتأثير محاكم التفتيش والرقابة من قبل الحكومة الرجعية تضافر مع مجتمع متحفظ بوجه عام لمقاومة التغيرات الاجتماعية والثقافية المرتبطة بصعود الرواية. وفى النصف الأول من القرن الثامن عشر، لم يكتب قصص جديد تقريباً فى إسبانيا، وبداية من "الحياة *Vida*" لديجو دى تورز بيلارول Diego de Torres Villaroel عام ١٧٤٣، طبعت قلة من القصص الجذاب، واستمر الجمهور فى قراءة ترجمات الروايات الإنجليزية والفرنسية وكذا الطباعات المعادة للقصص الإسبانية القديمة. ولكن بالنسبة للنقاد، ظل الاهتمام الغالب متمثلاً فى القبول الأخلاقى للقصص. وإلى حد ما، فقد انعكس ذلك فى تلك المناقشات التى دارت فى فرنسا فى ثلاثينيات القرن الثامن عشر، ولكن فى إسبانيا كان أعداء الرواية ذوى مكانة أقوى سياسياً بكثير ومواقف أكثر تشدداً من الوجهة الأخلاقية، فكانوا يرون أن التسلية والترويح غير بريئين بالمرّة، وحتى تدافع الرواية عن نفسها كان عليها أن تظهر سموها كوسيلة للإصلاح الأخلاقى. كان النقاد

الفرنسيون والإنجليز قد عدوا الحجج الأساسية بالفعل على كلا الجانبين، ولم تنتج إسبانيا نقدًا مهمًا.

اختلف المناخ السياسى لإيطاليا عن مناخ إسبانيا السياسى، وبالرغم من أن القرن الثامن عشر لم يكن فترة عظيمة من فترات الأدب الإيطالى، فإن بعض الأجناس الأدبية الأخرى كانت أفضل من القصص النثرى، وبدأت النظرية القصصية الفرنسية تحدث أثرًا فى منتصف القرن الثامن عشر عندما نشأت مناظرة بين مجموعة من المنقّين الإيطاليين حول القيمة الأخلاقية للروايات والمزايا النسبية للتاريخ والقصص، وكان هؤلاء المنقّون قد قرءوا إويه، ومن أبرزهم بيترو شيارى Pietro Chiari الذى هاجم الروايات فى البداية عام ١٧٤٩ ثم صار من أنصارها عام ١٧٥٣، وجوسيبي أنطونيو قسطنطينى Giuseppe Antonio Costantini الذى ذهب عام ١٧٤٨ إلى أن هذا النوع الأدبى يمكن أن يكون معلمًا ومهذبًا، جسابرو بطرياركى Gasparo Patriarchi الذى أرسل عام ١٧٥٩ ترجمة لـ مبحث *Traité* إويه فى خطاب لفرنسكو ألجاروتى Francesco Algarotti ونشرت فى الأعمال الكاملة *Opere* لألجاروتى عام ١٧٩٤. ونادى بطرياركى بتعريف لـ "الرواية" *Romanzo* أشمل من تعريف إويه حتى يضى الصفه الشرعية على القصص الفلسفى والمجازى، ودافع كارلو جوتسى Carlo Gozzi عام ١٧٦١ وجوسيبي ماريا Giuseppe Maria عام ١٧٨٠ عن الروايات لمزيد من الأسباب؛ مثل أنها أسمى من التاريخ، وقادرة على جعل الناس مواطنين فاضلين وسعداء ومنتجين.

فى كل من إسبانيا وإيطاليا، كانت حالة الرواية أقل بكثير من مكانتها فى إنجلترا أو فرنسا، فى عدد الروائيين وعدد الروايات المنشورة وتأثير الروايات فى الكتاب اللاحقين فكان جمهور القراء يعتمدون إلى حد كبير على ترجمات الروايات الإنجليزية أو الفرنسية؛ لذلك لا ندهش عندما نجد أن الخطاب النقدى والنظرى تخلف أيضًا، وفى الواقع استمد هذا الخطاب معظم مادته من الأعمال الإنجليزية والفرنسية. إن استقامة الرأى النقدى فى منتصف القرن الثامن عشر لم تخرس الأصوات المعارضة فى فرنسا مطلقًا، كما سنرى فى القسم التالى، أما فى إنجلترا فأنت النماذج القوية التى قدمها فليدنج Fielding ورتشارسون Richardson

وستيرن Sterne إلى نشاط مختلف تمامًا. ولكن في إسبانيا وإيطاليا لا تعدو المناقشة النقدية للقصص النثرية في تلك الفترة أن تكون تكرارًا لأفكار فرنسية مألوفة بالفعل وربما تقليدية.

نظريات أواخر القرن الثامن عشر

روسو: "تصدير" جولي، ١٧٦١

كان إنتاج أكثر القصص بقاء في النصف الثاني من القرن الثامن عشر بعيدًا عن التيار السائد، وبالمثل كُتبت النصوص النظرية الأكثر جاذبية بعيدًا عن الإجماع النقدي، ولعب روسو دورًا متناقضًا ظاهريًا يتمثل في كونه روائيًّا رائدًا وعدوًّا مجاهرًا بعدائه لهذا النوع الأدبي، وشرح أفكاره بوضوح تام في تصديرين كتبهما لروايته جولي أو لا نوفيل إلويز وكان تصدير الطبعة الأولى مختصرًا وملئيًا بالعبارات الوقورة: "المناظر ضرورية في المدن الكبرى، كما أن الروايات ضرورية للشعوب الفاسدة"، لم تقرأ العذراء العفيفة روايات مطلقًا^(٣٤). وفي هذا التصدير، يتحدث روسو بصفته محررًا لمجموعة الرسائل التي تشكل الرواية، أما التصدير الثاني فأطول ويتخذ شكل حوار بين المحرر الذي يعرف نفسه بأنه روسو، وأديب يرمز إليه بالحرف "ن".

يبدى الأديب كثيرًا من الاعتراضات التي تعكس الهموم المعيارية للعصر: جاذبية القصة والشخصيات، صدق العالم المصور، الأثر الأخلاقي لقراءة العمل. وفي كل حالة، يقبل روسو صحة الهم ويجب إثبات أن جولي تلتزم بالقواعد، إلا أنه يفسر القواعد بطريقته الخاصة، وفي الوقت نفسه يثير فضول القارئ المتوقع، خاصة بأن يتفادى السؤال الأول، "هل المراسلات واقعية أم متوهمة؟"^(٣٥) لكن بالنسبة للأديب "ن" فإن للفرق قيمة كبيرة: إذا كانت الرسائل واقعية، سيكون العمل صورة portrait، وفي هذه الحالة يتم تقييمه على أساس تشابهه مع الأحداث الأصلية والناس الأصليين، أما إذا كانت الرسائل متوهمة، سيكون العمل رواية يتم تقييمها على أساس التزامها بالحقيقة الكونية. وينتبه روسو للفخ: إذا كانت صورة،

Rousseau, Julie. (٣٤)

(٣٥) نفس المصدر.

ستكون صورة طبق الأصل، إلا أن الموضوع حقير وممل، وإذا كانت قصة، فإن هذه القصة تنتهك مبدأى محاكاة الواقع *verisimilitude* واللياقة *propriety*. وكان التظاهر بأن الرسائل أو المذكرات واقعية شيئاً معتاداً لدرجة الابتذال، ولكن روسو يقدم إجابة مراوغة، متحدياً "ن" والقارئ في أن يقررا بنفسيهما، ويضيف أنه زار المنطقة ولم يجد أثراً للشخصيات، وبالتالي يعترف بأن هناك أخطاء جغرافية، وبذلك يشق روسو طريقاً جديداً للرواية، فهي ليست حقيقية أو زائفة، وليست واقعية أو متوهمة.

بالنسبة للجاذبية، يقلب روسو موقف إويه القائل بأن النخبة المتبحرة في العلم هي التي تستطيع أن تحسن تقييم العمل وأن المجتمع الباريسي المؤدب جعل فرنسا تتفوق في مجال الرواية، ويتخلى روسو عن أية محاولة لاستمالة المتحذلقين الحضريين، ويصرح بأنه يكتب فقط لجمهور ريفي، فالعزلة والهدوء لازمان لتقدير عمل مثل جولي، ويؤكد روسو أن الأقاليم يسكنها أناس، خاصة من النساء، يمضون أوقاتهم في قراءة الروايات، ويستحضر شخصية تشبه إمّا بوفاري *Emma Bovary*، ويتخيل رواية تدعم مثل هؤلاء القراء في حياتهم الواقعية، لا أن تثير تبرمهم. وبدلاً من الشخصيات المثالية ("الحقيقية") التي تقوم بأفعال خارقة، يقدم روسو شخصيات فريدة ("واقعية") في مواقف عادية، وبدلاً من الفضائل الفروسية السامية، يقدم فضائل يمكن التحلي بها. وبالرغم من أن روسو يبتعد عن ريتشاردسون، فإن الرواية الإنجليزية أسست حق هذا النوع الأدبي في سرد حياة العامة من الناس.

يثير التركيز على الفضائل التي يمكن التحلي بها قضايا أخلاقية. فرفض الأخلاقيون المحافظون أي تصوير للتمرد، وكان الحل التقليدي للمعتلين يتمثل في عدالة التوزيع. في جولي، بالرغم من أن البطلة وحبيبها ارتكبا الخطيئة، فإنهما لا يعاقبان، ويؤكد روسو على غياب الأندال؛ لذلك يعد ذلك نوعاً جديداً من التعليم الأخلاقي يعتمد على الشخصيات المألوفة العظوفة التي يمكن محاكاة نموها الأخلاقي، ويؤكد روسو على ضرورة قراءة القصة كلها بما فيها من سقوط وخلص، ويدين في تأكيده هذا بالكثير للنموذج الإنجليزي، وبالتالي كان رائد المجري المستقبلي لهذا النوع الأدبي بما فيه من تأثير متبادل بين الزمن والوعي البشري. كان القصص قبله يتتبع شخصية *character* - بالمعنى المزدوج للشخصية

القصصية ومجموعة من السمات الأخلاقية الوحيدة - عبر سلسلة من الأحداث المثيرة للعواطف، أما روسو فنقل الأحداث المثيرة إلى الحياة الداخلية وانتهاك القاعدة التي تنص على أن الشخصية يجب أن تظل ثابتة طوال العمل.

يدخل روسو في نظريته في الرواية عدة موضوعات من فكره الخاص: قيمة الفرد، قلق الذات في جريان الزمن، تحول الخطيئة، رفض المدنية والحضارة، العودة إلى الريف والطبيعة. تعدّ هذه الموضوعات من عدة وجوه، المشاغل المستقبلية للرواية، وتوضح هذه الموضوعات في كل أعمال روسو، إلا أن تعليقه النظري على الرواية قليل تمامًا، وبدلاً من أن يحتفى بطريقة جديدة جريئة في الكتابة، يعود إلى نظريته المتشائمة للتاريخ البشري. لا بد أن يتم التساهل مع الرواية لسبب وحيد وهو أن المجتمع انحط بالفعل لدرجة أنه لم يتبق لأى شيء فرصة في النجاح. ويكرر روسو التشبيه القديم الخاص باللباس الخبيث بالطيب، وإن كان بحدة جديدة؛ لأن روسو يشخص البشرية بأنها مصابة بمرض أخلاقي ولا يمكن علاجه إلا بإجراءات فعالة، وموقفه هذا - المتمثل في كونه غريباً مساء فهمه، والصوت الوحيد للضمير في عالم فاسد - سيكون له وقع عظيم في العقود التالية، وستتمثل الطرائق المثالية للتعبير عن الذات عند أتباعه في نوع من الرواية الغنائية المشجية.

ديدرو: ثناء على رتشاردسون، ١٧٦٢

جاء حماس ديدرو Diderot للرواية متأخراً، فالطباعات الإنجليزية الأصلية لروايات رتشاردسون حولته إلى صفوف أنصار الروائيين، إلا أنه اكتشف رتشاردسون في وقت متأخر. بحلول عام ١٧٥٥، كان جكان Jaquin المعادي للروائيين قد زعم، لحاجة في نفسه، أن موضة رتشاردسون قد همنت، ويشتمل ثناء على رتشاردسون *Eulogy* على تقييمات فطنة لرتشاردسون، إلا أن ميزته الأساسية تتمثل في وضوح آراء ديدرو في جماليات الرواية.

يبدأ التقريظ بتعريف للرواية يثير النزاع والخلاف، كما "تم فهمها" حتى ذلك الوقت: "تسيج من الأحداث الخرافية التافهة تمثل قراءتها خطراً على الذوق والأخلاق"^(٣٦). ونتبين هنا الكلام المنمق لأعداء الرواية منذ القرن السابع عشر، كما نتبين إغفالاً لامبالياً للعديد من المدافعين عن هذا النوع الأدبي وممارسيه، ويمجد ديدرو نجاح ريتشاردسون كمؤثر أخلاقي، وهذه الدعوة للتهذيب الأخلاقي أبرز ملمح عتيق في نظريته، وهو على الأقل يشرع في إظهار كيف أنها يمكن أن تتحقق بدلاً من الاعتماد على العدالة الشعرية في تلقين القارئ. ومربط الفرس هنا واقعية تمثيلية representational realism شديدة القوة لدرجة أن القارئ يفتن بالإيهام، وديدرو نفسه خضع لهذا الأثر بسهولة، ففي ثناء على ريتشاردسون يقص عدة حوادث تفاعل فيها القراء مع الشخصيات كما لو كانت أناساً من لحم ودم. وبمجرد أن يتأسس هذا الإيهام القوي، يوقظ البناء المؤثر المشاعر من خلال التماهي العاطفي Sympathetic identification. وبالنسبة لديدرو ذي النزعة المادية materialist تكاد هذه العملية تكون تلقائية، فمخاطبة الكاتب لحواس القارئ، عن طريق الخيال، تحرك الألياف أو الأعصاب التي تقوم بدورها بتوليد الوعي وتكوين الأفكار والأهم من ذلك توليد الحساسية. علاوة على أن ديدرو يعتقد أن المشاعر - خاصة مشاعر الشفقة والعطف والمشاركة الوجدانية لمشاعر الآخرين - أساس الأخلاق، فإثارة العواطف تخصب بذور القضية الفطرية في كل البشر.

على غرار ريتشاردسون، يتمنى ديدرو أن يغير اسم هذا النوع الأدبي، رغم أن القيام بذلك يقتضي ضمناً أن يظل اسم "رواية" هو المصطلح المستعمل. في افتتاحية Epilogue صديقاً بوربون *Les Deux Amis de Bourbonne* يستعمل ديدرو كلمة أخرى: conte التي تترجم بكلمة "حكاية" tale بوجه عام، وتقتصر في العادة على القصص القصير short fictions، وتروى بضمير الغائب من قبل راو ظاهر على نحو متميز. يفرق ديدرو بين ثلاثة أنواع من الحكايات: الحكاية العجائبية conte merveilleux على غرار هوميروس Homer وفرجيل Virgil وتاسو Tasso، والحكاية الفكاهية conte plaisant على غرار فيرجيه Vergier وأريوستو Ariosto وهملتون Hamilton، وأخيراً الحكاية التاريخية

conte historique كما في نوفلات Nouvelles سكارون Scarron وثرسانتيس Cervantes ومرمونتل Marmontel. وتحظى الحكاية التاريخية بالنصيب الأوفر من اهتمام ديدرو، إلا أنه من أوائل النقاد الذين يهتمون بهذه الأنواع الفرعية sub-genres ويتبنون معايير الجودة في كل منها. تقطن الحكاية العجائبية عالمًا مثاليًا مغاليًا خاصًا بها، وإذا كان هذا العالم حسن التخيّل ومتناسكًا، ينجح العمل. والحكاية الفكاهية لا تهدف إلى الإقناع أو الإيهام بالواقع، فإذا أحدثت إمتاعًا من خلال الملح الذكية والجانبية والخيال، يكون المؤلف قد حقق هدفه على أكمل وجه. بالنسبة لديدرو، لا يسبب هذان النوعان الفرعيان مشاكل كثيرة، ولكن يجب الدفاع عن الحكاية التاريخية فيما يتعلق بالاتهامين بالكذب والابتذال - وتلك هي الورطة التي صادفها روسو على وجه الدقة. فإذا كانت نسخة من الواقع، ستكون مملّة، وإذا كانت مخترعة، فهي كذبة لا عمل أدبي.

نتيجة لذلك، طور ديدرو نظرية معقّدة في المحاكاة mimesis وتتمثل عناصرها الأساسية في تراكم التفاصيل الصغيرة، تركيز الفنان على الجزئيات الدالة، إدراج المفردات العشوائية، تقنية في التمثيل تجعل القارئ يفهم أفضل من فهم الشخصيات. وديدرو يعنف بريفو Prévost؛ لأنه اختصر نص ريتشاردسون عندما ترجمه، ويعد الانغماس في العالم المتخيّل ضروريًا. وبالرغم من أن الكميات الهائلة من التفاصيل الدقيقة يمكن أن تبدو مملّة، فإن العبقرى يلمح أشياء لا يلتفت إليها الآخرون. في بعض الحالات، يمكن أن يرجع سبب وجود التفاصيل ببساطة إلى محاولة جعل القارئ يعتقد أن "لا يمكن للمرء أن يبتكر هذا النوع من الأشياء" (٣٧)، وهنا استبق ديدرو رولان بارت Roland Barthes فيما أسماه الأخير "أثر الواقع" effet de réel. وأخيرًا، يقدر ديدرو بعض مواطن اللبس ambiguities وبعض الكلمات الدلالية Keywords التي يمكن أن نتبين فيها حقيقة مستورة أو مقموعة. عندما يقدم ريتشاردسون شخصية ذات شعور خفي، يلفت ديدرو انتباهنا، "أنصتوا جيدًا، وستسمعون

نشارًا يفضحه" (ثناء على رتشاردسون)^(٣٨). فيستحوز فك رموز مثل تلك الفقرات على ذهن القارئ.

علاوة على ذلك، آمن ديدرو بقوة الخيال، فلا يمكن خلق الإبهام بدون "الخطابة والشعر"، وكلاهما شكل من أشكال الكذب الذي يولد عدم الثقة، إلا أن تقنيات محاكاة الواقع تتغلب على عدم الثقة، وبالتالي يمكن للفصاحة والشعر أن "يثيرا الاهتمام ويؤثرا ويملكا الجوارح، ويحركوا العواطف، ويحدثا رعشة في الجلد ويجعلا العيون تتفجر في البكاء"^(٣٩)، لأن رتشاردسون على النقيض تمامًا من ذلك الذي ينقل عن الواقع نقلًا مباشرًا، ويقع ديدرو أسيرًا لشاعرة وتنوع عالمه [عالم رتشاردسون]، واستجاب للتباين الشجي في الشخصية والموقف، واحتفى بالشخصيات المتناقضة المبهمة في الروايات الإنجليزية ورآها أنها أكثر إفعامًا بالحياة من الشخصيات المتناسكة المتسقة في النظرية الكلاسيكية، لكنه، بخلاف روسو، لا يطور نظرية في تطور الشخصية وتربيتها، ويتطلب تصور ديدرو للرواية شخصيات قوية ذات عواطف مشبوبة ومتنوعة، إلا أن الزمن القصصي narrative time لا يؤدي إلا إلى وضع هذه الشخصيات في مواقف مؤثرة تختبر مشاعرهما، ولا يُظهر الذات بصفاتها كينونة متدفقة تتغير وتتضح نتيجة للتجربة.

تتبع محاكاة الواقع عند ديدرو من طريقته في بناء النص، وليس من مبدأ خارجي سواء كان التزامًا بالواقع الخارجي أو مصادر للمعلومات موثوق بها، وهنا تتجلى أهمية استخدام كلمة حكاية conte، فديدرو يتجاهل السؤال: "كيف تمكن الراوى من معرفة ذلك؟" وهو سؤال يكمن وراء حيل مثل كاتم الأسرار والتتصت والمناجاة الفردية والذاكرة الواعية بكل شيء، وحتى أشكال السرد بضمير المتكلم، فالقصة المقنعة تحمل مبررها في ذاتها. ويمكن تطبيق نظرية ديدرو في محاكاة الواقع على الروايات العظيمة في القرن التاسع عشر.

Diderot, *Eulogy*. (٣٨)
Diderot, *Deux Amis*. (٣٩)

ستيل: مقالة عن القصص، ١٧٩٥

تتبع جرمين دي ستيل Germaine de Staël لجيل مختلف، بل لعصر مختلف، عن مرمونتل الذي سبقته مقالاته مقالته بسبع سنوات فقط، فبينما يمثل هو عصر تنوير متحجراً استنفد كل إمكانياته، تمثل هي رومانسية قوية وليدة ومقالته مقالة عن القصص *Essai sur les fictions* نشرت عام ١٧٩٥ لتكون بمثابة تصدير لمجموعة من قصصها، وهذه المقالة عمل من أعمال الشباب ولكنها جديدة على نحو نابغ، ومنذ البداية تميز ستيل نفسها عن أسلافها بأن تفضل الخيال على العقل، وكانت فكرة رفع الرواية فوق التاريخ شائعة، ولكن أسباب التفضيل كانت نفعية، يهدف الأدب إلى تعليم الأخلاق، والرواية تعلم الأخلاق أفضل من التاريخ؛ لذلك فهي مفضلة على التاريخ. أما بالنسبة لستيل، فتكمن قيمة الخيال في قدرته على منحنا السعادة، فهو بإمكانه أن يسلينا ويهز عواطفنا، وهكذا يمكن لعمل الخيال أن يمتعنا ويعلمنا، إلا أنه يجب عليه أن يمتعنا، لكن لا يشترط فيه أن يعلمنا.

قسمت ستيل القصص إلى ثلاثة أنواع، القصص العجائبي *Fictions merveilleuses* ويدل من الوجهة التقليدية على القصص الخارق للطبيعة، وتكسب ذلك القصص معنى جديداً، والقصص التاريخية *historical fictions*، والقصص الطبيعي *natural fictions*، الذي فيه كل شيء مخترع ومحاكى *imitated* في آن، حيث لا شيء حقيقياً، إلا أن كل شيء يبدو حقيقياً^(٤٠). بالنسبة للنوع الأول، ليس عند ستيل الكثير لتقدمه. ففي رأيها، حتى أفضل الملاحم والقصص الرمزية *allegories* والحكايات الرمزية الأخلاقية *fables* والحكايات الشرقية *Oriental tales* يعثرها الضعف عند استخدام الفنتازيا *fantasy* والعناصر الخارقة للطبيعة. وبالنسبة لهذه النقطة، تتمثل إضافة ستيل في تكريمها بالاهتمام بالأسكال الثلاثة، فمعظم المنظرين *theorists* السابقين أغفلوا الحكايات الرمزية الأخلاقية والحكايات الشرقية، وهنا تتخذ خطوة جريئة وتدرج "الإلماع" *allusion* الذي تقصد

به الهجاء الخاص بالحالة المعاصرة أو مواقف بعينها topical satire والأعمال المقنعة^(١) Works with a key التي تعدّها وقتية لا تدوم، والتناظر ANALOGY أو المقارنات الممتدة، الذي تعتقد أنه يجب أن يتم تجنبه للأسباب نفسها التي توجب تجنب القصة الرمزية ALLEGORY. وأخيراً تلاحظ أن الحكايات البارعة لسوفت SWIFT وفولتير حكايات ممتعة، إلا أن جاذبية القصة تغطي على الرسالة الفلسفية، وتترك ستيل علاقات بنائية بين الأعمال والأنواع الأدبية أعمق من كل من سبقوها، لذلك ليس من قبيل المصادفة أنها عنونت مقالاتها الشاملة بـ "حول القصص" لا "حول الروايات". إن مصطلح العجائبي MERVEILLEUX أقل ملاءمة، إلا أنها كانت تتقصى تفريقاً دقيقاً بين الأنواع الأدبية المجازية علانية، والأنواع التي تحاول ألا تكون كذلك.

بالإضافة إلى ما سبق يفصل ستيل عن الرواد السابقين عليها مباشرة سعة اطلاعها، إذ استشهدت بالمؤلفين الألمان والإنجليز الذين لم يكن باستطاعة أولئك الرواد أن يعرفوهم، فنظرتهم المحلية الضيقة لم تتح لهم أن يدرجوا دانتي DANTE وسبنسر Spenser وملتون Milton وسوفت Swift بجانب هومير وفرجيل وبوالو Boileau وفنون Fénélon. وعلى نقبض النقاد المتعسفون الذين كالوا كل الأعمال بمكيال واحد، أظهرت ستيل سماحة نفسية ومرونة كبيرة وكذلك سعة اطلاع مثيرة للإعجاب، وفي موضوع لاحق في مقالاتها تبدى سماحة عقل مماثلة نحو الروايات الفرنسية.

في هذه المرحلة، مازالت تصيغ ستيل الأفكار الجمالية بمصطلحات كلاسية، فأفكارها عن الإنشاء composition والبناء والتنظيم لا تصيغ جيداً، ومازالت تؤمن بالفكرة الكلاسية القائلة بضرورة الإيجاز الشديد فيما يتعلق بالتفاصيل: فأن تقول الكثير بألفاظ قليلة،

(*) يبدو أن الكاتبة هنا قد أساءت ترجمة المصطلح، فترجمته حرفياً عن الفرنسية، ونرجح أن تكون قد ترجمت à clef بـ With a key التي لا تعنى شيئاً هنا فعند ترجمتها إلى الإنجليزية تظل كما هي، والمصطلح يدل على نوع من الروايات النثرية شخصياتها وأحداثها واقعية تحت أسماء مستعارة ومن هنا جاءت ترجمتها بـ "المقنعة"، أي من ترتدى قناعاً سواء كان هذا القناع فعلياً أم مجازياً. (المترجم)

ذلك هو المثل الأعلى، وبظل التهذيب الأخلاقي وظيفته مهمة، وتعتقد ستيل أن الرواية يمكنها أن تدخل في الذهن إحساسًا بالواجب أشد من أي شكل آخر؛ لأنها تملك مشاعر القارئ. أما نصيحته الأكثر إمامًا بالمستقبل فتتمثل في أن الرواية يجب أن توسع من مجال موضوعاتها، فبالإضافة إلى الحب يمكن أن تتناول الرواية الطموح والكبرياء والشج والزهو، وسيكون "لافليس" (٤٠) Lovelace الطموح "شخصية رائعة حقًا".

انفجر التوتر بين تعليم ستيل الكلاسيكي وحساسيتها الرومانسية النامية في الفقرات الختامية، حيث تذكر أربعة أعمال - رسالة أبيلار *EPISTLE OF ABELARD* لبوب POPE والرسائل البرتغالية *LES LETTRES PORTUGAISE*، وفرتر *WERTHER* وجولي *JULIE* - لا تلتزم بالنموذج الأخلاقي. وتصور هذه الأعمال شطط الحب الأكثر حماسة بلغة مفعمة بالحياة ومثيرة، لكنها تطرح السؤال التالي، "هل يود أحد أن يحرم هذه المعجزات اللغوية؟" (٤١)، وتجيب عن هذا السؤال بالإعلاء من مكانة نخبة من القراء مفرطى العاطفية الذين سيتأثرون وحدهم بمثل هذه الروايات.

دع الأنفس الحساسة المتقدمة تتمتع، فهي لا تستطيع أن تسمع صوتها، فالمشاعر التي تحركهم قلما تفهم، وبما أنهم يواجهون دومًا بالاستنكار، قد يعتقدون أنهم وحيدون في العالم، وسيمقتون طبيعتهم الخاصة التي تعزلهم إذا لم يجدوا مجموعة صغيرة من الأعمال العاطفية السوداوية التي تسمعهم صوتًا في صحراء الحياة فيجدون في عزلتهم ومضات قليلة من السعادة التي تهرب منهم وسط العالم. (٤٢)

أدخلت مقالة ستيل الموجزة أجراً المفاهيم الجديدة في مناقشة القصص منذ صعود النوفلا *nouvelle*، كما ميزت خيارات أخرى غير المحاولة المستهلكة لتحديد موقع الرواية وسط الفئات الأرسطية، وتحركت خارج القطبية البالية للتاريخ والشعر، والحقيقة والبكاء،

(*) لافليس شخصية في رواية كلاريسا *Clarissa* لريتشاردسون، وهو يميل إلى الإغواء في لامبالاة أخلاقية دون أن ينتابه وخز الضمير. (المترجم)

(٤١) نفس المصدر.

(٤٢) نفس المصدر.

الواقع والخيال، الأخلاقى واللاأخلاقى، فوسعت المجال، وأضافت لأهداف المتعة والفائدة أهدافاً أخرى مثل السلوى ونشوة الفرح، وأضافت لموضوع الحب عواطف أخرى، وأضافت لتراث الكلاسيات الفرنسية والقديمة كلاسيات العصور الوسطى وبلاد الشمال. باختصار، تشير هذه المقالة إلى بداية عصر جديد.

ساد: فكرة عن الروايات، ١٨٠٠

وضع ساد SADE تصوراً لمقالته عن الرواية في ثمانينيات القرن الثامن عشر، ونشرها مع الطبعة الأولى من جرائم الحب *Les Crimes de l'amour*، وهو يكرر العديد من العبارات المبتذلة في زمنه. فمن الناحية البنائية، فكر في إطار وقائع السرد episodes وحل العقدة dénouement المعدّ له جيداً مثلما فعل Huet أو Du Plaisir. في الواقع، يعدّ ساد، كروائي، تقليدياً دون شك، بل هو تقليدي بالضرورة، ويتوقف أثر خياله العدوانى على وجود أنظمة واضحة لينتهكها، وكان في حاجة إلى أهداف يصب عليها كل ما به من تجديف وانتهاك حرمة المقدسات وشعور بالفضيحة - أى نظام أخلاقى له مؤسسات ومحرمات ومعتقدات وطيدة، بما في ذلك من حبكة تقليدية حيث العدالة الكامنة تكافئ الفاضل وتعاقب الشرير.

بدأ ساد بفكرة أصيلة، وهى أن الميل للقصص ميل عالمى، ينبع من رغبات إنسانية دفينية فى العبادة والحب، وبعد قرن من التعامل حول حب البشرية الطبيعى للحقيقة، كان من المنعش أن نسمع أن البشر عندهم دوافع أخرى أكثر إلحاحاً، ولكن بعد تعرض ساد لفكرته، عاد إلى التراث يلخص تاريخ إويه لهذا النوع الأدبي. وعندما وصل إلى موضوع الفائدة الأخلاقية، قدم ملاحظة أخرى لافتة للانتباه، فقال إن انتصار الفضيلة شيء "يجب على المرء أن يهتف إليه بقدر المستطاع"، لكن "هذه القاعدة ليست فى الطبيعة وليست عند أرسطو، بل مجرد قاعدة نتمنى أن يلتزم الناس بها حتى تتحقق سعادتنا"، ثم يجادل بأنه إذا رأى القراء الفضيلة منتصرة، سيستتجون أن "الأشياء على ما يرام"، بينما "بعد أقوى المحاولات إذا رأينا الفضيلة مهزومة فى النهاية بيد الرذيلة، تنسحق أنفسنا حزناً بالضرورة، وبعد أن يكون العمل

قد أثارنا بشدة... لابد وأن يؤدي بالضرورة إلى تلك الاندماج الذي يضمن وحده النجاح^(٤٣). قام ساد بقراءة تفكيكية للعدالة الإلهية في القصص، وأثبتت الأجيال اللاحقة أنه على صواب، فالنهاية الحزينة ذات تراث أكثر ثراء من تراث النهاية السعيدة.

أشار ساد إلى الروايات القوطية Gothic الشيطانية المربعة ورأى أنها نتاج للعصر: "أصبح من الصعب كتابة الرواية، كما أن قراءتها أصبحت مملة، فليس هناك أي شخص لم يمر في أربع أو خمس سنوات بمصائب أكثر من المصائب التي يستطيع أشهر الروائيين أن يصورها في قرن من الزمان..."^(٤٤). وهنا يقلب ساد الحجة المعيارية مرة أخرى، فبدلاً من أن تقدم الرواية ملجأ من التاريخ، تنافسه في فظائعه، وهو صراع مستحيل؛ لأن الواقع فاق الخيال، ويبدو أن مناقشة ساد تستبق الخطاب المعاصر عن تمثيل المحرقة Holocaust، ولكنه قبل الرعب بكثير سعى لأن يضيف الصبغة الشرعية على العنف في القصص، وعام ١٧٨٨، قدمت الأخلاق التقليدية المنحرفة عذراً جيداً مثل التاريخ بالضبط: لم يعد الزواج بالإكراه يتعس القارئ، كما زعم ساد، لأنهم عرفن أن "قليلاً من مساحيق التجميل وعاشقاً شاباً سرعان ما ينسيهن تلك المتاعب المؤقتة"، وحتى يوضح ساد الدرس الأخلاقي جيداً، يضع الشخصيات النسائية في قبضة رجل "من خلال عملية انحطاط لا يمكن تصوره، وسلوك شنيع وذوق شاذ، وأوهام قاسية ومخزية، يهدد الضحية الشابة الرقيقة التي يتتبعها، بسلسلة متواصلة من التعاسة الروحية والجسدية"^(٤٥).

بدأ تصور ساد لوظيفة الروائي بفكرة معهودة أيضاً. يجب على الكاتب أن يعرف طبيعة القلب البشري، وأن يمر بتجارب وينظر ويستمع ويتعلم، بدلاً من أن يتكلم، وعليه أن يرسم الأشياء كما هي عليه، ولكن الصورة المبتذلة للرسم تتلاشى في الحال وتفسح الطريق لمزيج هلوسي من الاستعارات التي تدمج وساوس ساد المألوفة عن الجنس وزنى المحارم والأذى المتعمد: "الروائي إنسان الطبيعة، خلقته ليكون رسامها، وإذا لم يصبح عاشق أمه

Sade, *Idée*. (٤٣)

(٤٤) نفس المصدر.

(٤٥) نفس المصدر.

بمجرد أن تلده، من الأفضل ألا يكتب؛ لأننا لن نقرأه، أما إذا شعر بذلك التوق الملتهب لأن يرسم كل شيء، إذا فتح صدر الطبيعة مرتجفاً لينشد حقه ويحصل على نماذج^(٤٦) عندئذ سينجح. كانت رؤية ساد للفنان، إذا جاز لنا أن نسميها كذلك، تجاوزت بالفعل النبي الوحيد أو برومئوس المضحي بذاته عند الرومانسيين، فهو يتطلع على الأقل إلى الشعراء الملعونين *poètes maudits*، إلى الطليعة التي تتوقع من الفنان أن يخاطر بتعريض نفسه للعنة ويستكشف المناطق المحرمة ويعود بمعرفة صادمة وفظيعة.

فقط في القرن العشرين قرئت أعمال ساد على نطاق واسع ولقيت الاحترام، والآن يبدو أن الموضوع الرئيسي لـ "فكرة" عن الروايات موضوع مرغوب فيه وكذلك أكثر تمييزاً للروائيين في القرن التاسع عشر مما أقر به أولئك الروائيون. نادى ساد برواية مليئة بالحياة وقادرة على ملء القارئ بالرعب، والإبهار هو المبرر الوحيد لاستبدال القصص بالحقيقة. يجب على خيال الروائي أن يتجاوز دوماً القيود الطبيعية بشتى أنواعها، وأن ينشر الشطط. يقول ساد وهو يخاطب كاتباً متخيلاً: نريد منك انفجارات، لا قواعد، تجاوز خطتك وغيرها ووسّعها...^(٤٧).

(٤٦) نفس المصدر.

(٤٧) نفس المصدر.

القصص النثرى فى بريطانيا

مايكل مكيون Michael Mekeon

فى مقالى هذا أتناول نظرية القصص النثرى عن طريق رصد نشأة نظرية الرواية، إذ إن الكشف عن الجنور النظرية لأى جنس أدبى يمكن أن يقودنا إلى أماكن لم تكن لتخطر لنا على بال، فكثير منها يقع خارج دائرة "الأدب"، وفى النصف الأول من العصر الذى ندرسه تظهر نظرية الرواية فى رسائل متعددة مختلفة تعالج إستمولوجية(*) القصص كما تظهر فى طيات الأعمال القصصية نفسها، وبعد ذلك يتوقف ما شاع من حديث عن نظرية الرواية داخل القصص فينفض، ويتخذ له مكاناً ثابتاً داخل خطاب المجالات النقدية الدورية وسأعتمد على هذه المصادر المتعددة لإبراز مدى اتساع تلك النظرية التى لم تستقر أركانها إلى اليوم.

١

هناك من يرى فى الرواية شكلاً قديماً بثت فيه حياة جديدة فى القرن الثامن عشر. ويجدون تناغماً بين تاريخ القصص النثرى ونظريته فى هذا العصر، فيرون فى رواية القرن الثامن عشر طوراً أكثر تعقيداً من أطوار جنس أدبى عتيق. أما الذين عاصروا نشأة هذا الجنس الأدبى فلا يرون هذا الرأى، بل كانت جدة الرواية فى رأيهم هى السمة الأساسية لهذا الشكل، وينسحب هذا على نظرية الرواية وأسس كتابتها، التى لم تكن قد استقرت بعد، وكان هذا سبباً فى اختلاف المواقف وتنوعها. فكان البعض مرتاباً مرتقباً: " لا أدري إذا كانت الرواية لها قواعد خاصة بها، شأنها شأن الملحمة، فإذا كان لها مثل هذه القواعد، فأراني قد أسأت لها جميعاً... ". وكان ذلك مبعث ارتياح عند آخرين: " كم نحن المؤرخين (أى الروائيين) محظوظون... إذ لم يخرج علينا أرسطو جديد ليس لنا قواعد صياغة التاريخ (الرواية) كما فعل الأقدمون حين وضعوا وحدة الحدث والزمن والمكان يلتزم بها كل كتاب

(*) نظرية المعرفة الخاصة بـ القصص، أى طبيعته وأسس وحدوده. (المترجم)

المسرح، وإنني لأعانق نفسي فرحاً عندما يخطر ذلك ببالي".^(١) إلا أن هناك جهوداً أولى لتأسيس نظرية الرواية عن طريق إيجاد علاقات بين الشكل الجديد ومعايير أدبية خاصة بأشكال أقدم من الرواية، ومن المفارقات أن تلك الجهود كانت تبرز غرابة الشكل الروائي وجدته إذ تحاول تطبيق تلك المعايير عليه.

يقدم وليام كونجريف William Congreve أشهر الأمثلة المبكرة للربط بين الرواية والمسرح "لأنه... لا يوجد إمكانية بث الحياة في مجرد كتابة قصة لا حياة لها أو تكرارها دون أداء وحركة، فقد عزمت على.. محاكاة الكتابة الدرامية، لاسيما في تصميمها ونسيجها ومنتهى حيلتها. وهي أشياء لم أرها في رواية من قبل". كما أشار صمويل ريتشاردسون ورفاقه أكثر من مرة للعلاقة بين قصص المراسلات والشكل الدرامي، وقد أثنى القراء على الوحدة الأرسطية التي تميز حكايات هنري فيلدنج Henry Fielding، كما ادعى هوراس ويلبول Horace Walpole أن شكسبير هو النموذج الذي يسترشد به في صياغة "المأساة" القصصية.^(٢) ومن حيث الارتباط بالشكل الملحمي، كان سك فيلدنج لعبارة "قصيدة ملحمية فكاهية منثورة" هي أكثر المحاولات للتقريب بين الجنسين شيوعاً، وما تلاها من روايات تقبل تطبيق المعايير الملحمية عليها.^(٣) وهناك من الكتاب من تقبل وصف الرواية أو الرومانسية بأنها قصيدة ملحمية منثورة منهم كلارا ريف Clara Reeve و لورد مونبودو Lord Monoboddo وهناك من رأى في هذا القصص النثرية "قصائد مجهزة مشوهة كتبت على عجل.. تحمل أعراض أدب" يحتضر".^(٤)

لم تكتب الرواية في الولايات المتحدة إلا في السنوات الأخيرة للفترة التي ندرسها، فالأدباء الأمريكيون كانوا، مثل نظرائهم الإنجليز، مشغولين إلى حد ما بالسماة الشكلية

Elizabeth Griffith, *The Delicate Distress* (1769), 1; Herbert Lawrence, (١) *The Contemplative Man* (1771), 1

Congreve, *Preface to Incognita* (1691), Williams (ed.) *Novel and Romance* (٢) (hereafter cited as Williams).

Preface to Joseph Andrews (1742). (٣)

Reeve, *Preface to Old English Baron* (1778), Monboddo, vol. III of *Origin and Progress of Language* (1776), Richard Hurd, *Dissertation on the Idea of Universal Poetry* (1766). (٤)

للأعمال السابقة. كما كان عليهم مواجهة مشكلة السبق الأوروبي، لاسيما الإنجليزي، فإن ما يزيد عن تسعين في المائة من نصوص السرد القصصي المنشورة في الولايات المتحدة بين عامي ١٧٨٩ و ١٨٠٠ كانت لمؤلفين غير أمريكيين، أو نصوص تتمثل مؤلفات إنجليزية مشهورة، بصورة صريحة. (٥) أي أن مشكلة الروائيين الأمريكيين لم تكن في محاولة تأسيس جنس جديد، بل في توسعة الجنس القائم بطريقة جديدة في تناول، وبالطبع أوجدت مفارقة "التقليد الروائي" (*) الحديث، الذي يختلف عن التراث القديم في أنه لا يحقق الاستمرارية إلا باستحداث تعبيرات عميقة ومسارات غير مسبقة، وإن استحداث "الرومانسة الأمريكية في بداية القرن التاسع عشر يمكن أن يعد نتيجة لشرط الاستمرارية عن طريق استحداث غير المسبوق.

ولكن مفارقة "التراث الروائي" في الولايات المتحدة عززت مشكلة "الاستثنائية" الأمريكية. فحتى نهاية القرن التاسع عشر، لم تكن النظرية الأمريكية في الرواية منفصلة عن نظرية "الرواية الأمريكية"، المرتبطة بسؤالين هما: هل يمكن صياغة الرواية على نحو يلائم الحلبة المادية والثقافية للعالم الجديد، الذي يختلف جذرياً عن العالم القديم؟ وهل ينبغي تعديلها على هذا النحو، إذ نبتت في "الوطن الأم بين الرذائل من ترف ومظاهر كذابة لمجتمع لا صلة بينه أو نظرية له في أمريكا...؟ (٦) رغم النبذة التأصيلية المتحمسة، فإن هذه الشكوك المزمعة لا تدعو لنبد الشكل الروائي الأوروبي بل إلى حشد الجهود - مثل جهود تشارلز بروكن براون Charles Brockden Brown - من أجل تطبيع الرواية عن طريق "استثارة تعاطف القارئ بوسائل لم يستخدمها الكتاب السابقون، وكانت الخرافات الصبغانية والأخلاق المسفهة والقلاع القوطية والكائنات الخرافية هي المداد للقصص القديم. أما ما يناسب الجو الأمريكي فأحداث العداوة مع الهنود وأخطار البرية الغريبة، ولا يمكن أن يوجد عذر لأمريكي يتجاهل هذا" (٧).

(٥) Gilmore, Literature.

(*) لفظة رواية Novel بالإنجليزية تعني جديد فئمة مفارقة بينها وبين كلمة "تقليد". (المترجم)

(٦) Perosa, American Theories.

(٧) Preface to Edgar Huntly (1799).

وإذ نعود إلى السياق الإنجليزي نجد أن فكرة الانحدار الأدبي عند بيشوب هيرد Bishop Hurd تفصح عن شكوكه بشأن اتساق الأشكال الجديدة مع نماذج الأجناس الأدبية القديمة، ظهرت تلك الشكوك على نحو أعم من خلال محاولات التصنيف النوعي التي قد تأخذ شكل المعارضة التهكمية غير الصريحة، والمعارضة التهكمية الضمنية تقع بين طرفي نقيض هما المحاكاة المخلصة والنقد الخفي، وكانت ذات أهمية كبيرة لمحاولات التنظير المعاصرة للرواية الناشئة؛ إذ إنها تبرز الملامح الغربية باستدعاء ما هو مألوف، فالقراء بالتأكيد يعرفون أن قصص فيلدينج لم تكن ملحمة بل كانت أشكالاً تخرج عن الملحمة في ثوب فكاهي.^(٨) بل إن أصحاب النظريات الحديثة في الرواية أقرب إلى وصف الملحمة بأنها ذلك الجنس الأدبي القديم العظيم الذي نشأت الرواية عن طريق معارضته معارضة تهكمية. رغم ذلك، كان القراء المعاصرون لنشأة الرواية - الذين تلقوا دون كيشوت *Don Quixote* (١٦٠٤ - ١٦١٤) وشاميل *Shamela* (١٧٤١)، ونورثانجر أبي *Northanger* (١٨١٨) *Abbey* - كانوا على قناعة كبيرة بأن الشكل الأهم إلى الرواية والسابق عليه لم يكن الملحمة بل الرومانسة.^(٩)

ويمكن رؤية ذلك على عدة مستويات، أحدها تاريخ الأجناس الأدبية. يرى بعض المعلقين أن تاريخ السرد النثري بوصفه حركة واحدة قديماً وحديثاً هو تاريخ للرومانسة القديمة والحديثة^(١٠)، ويرى غيرهم ذلك التاريخ نقلة نوعية من الرومانسة للرواية.^(١١) وهناك رؤى تتشابه في الظاهر وتطرح آراء شديدة التباين عن العلاقة بين الرومانسة والرواية، فمثلاً، كانت ريف ترمي إلى إثبات أن "الرواية الحديثة قامت من بين أنقاض الرومانسة"، بينما تصور كاننج Canning أن "الرواية ما هي إلا صياغة أحدث للعناصر نفسها التي تتكون منها الرومانسة"، ويؤكد هذا التباين (على مستوى آخر) التساهل الشديد في

(٨) انظر Williams pp. 153,258,293

(٩) Lukacs, Theory; Ortega Y Gasset, Meditations; Bakhtin, Dialogic Imagination.

(١٠) Williams

(١١) E.g. Reeve, Progress of Romance, 1; George Canning, Microcosm, 26 (14 May 1787); Williams.

استخدام المفردتين في ذلك الوقت؛ إذ كانت "رواية" و"رومانسة" كثيرًا ما تستخدمان وكأنهما مترادفتان، والأشيع أن "الرومانسة" كانت تستخدم استخدامًا عامًا للإشارة السلبية إلى الشكل الأدبي الناشئ الذي لم يستقر له اسمه - الرواية - حتى نهاية القرن الثامن عشر.

وظهر هذا الاستخدام السلبي لمصطلح "الرومانسة" مبكرًا، كما أن الهدف المحدد من استخدامه لا ينفصل عن هدف أعم من الناحية الإستمولوجية، وهو وصف فئة من السرد القصصي بالزيف. بدرجات متفاوتة أدى الهجوم على زيف الرومانسة دورًا محوريًا في ارتباط جميع من نعرف من الأدباء الأول بالشكل الروائي الناشئ - أفرا بن Aphra Behn وكونجريف وديلاريفيه مانلي Delarivier Manley و دانييل ديفو Daniel Defoe وإيزا هايوود Eliza Haywood ورتشاردسون و فيلدنج - فكل منهم كان يؤكد صدق قصصه عن طريق الإشارة إلى زيف الرومانسة، لهذا يصفون قصصهم "الصادق" بأنه صورة من "التاريخ" أو "التاريخ الصادق".^(١٢) فقد شاعت كتابة هذا الادعاء بالصدق التاريخي خاصة في تصديرات الرواية منذ ظهورها حتى منتصف القرن الثامن عشر، ولكن ما ترتب على هذا الادعاء من مقولات لم تكن محل اتفاق، إلا أن جميعها يدور حول التأكيد على أن الأحداث المروية وقعت فعلاً، ولكن التأكيد في أقوى صورة لم يخلط بين الواقعية والتاريخية بادعاء حدوث ذلك في الزمن الماضي البعيد أو بادعاء احتمالية وقوع الأحداث المروية، وقال أحد المعاصرين لتلك الفترة "الرومانسة، أو الأكثوبة، قد تكون قديمة قدم التاريخ الحق وأسبق عليه، وليس هذا موضوع الاهتمام" ويحتج آخر قائلاً: "ليس بشيء أن نقول أن أمرًا ما صادق؛ لأنه يحتمل الحدوث أو لأنه ممكن، فالمؤكد أن كثيرًا من الأكاذيب والتلفيقات يقوم على ما يسمى "الاحتمال".^(١٣)

كان للادعاء بأن الأحداث المروية قد وقعت بالفعل أهمية كبرى في بداية نظرية الرواية، كان الادعاء إعلانًا بالتزام الجنس الناشئ بنموذج الصدق التجريبي الحاسم الذي تميز

^(١٢) McKeon, Origins, chs. 1, 3, 9, 11-12.

^(١٣) Simon Tyssot de patott, Travels and Adventures of James Massey (1710, trans. (1733); Meric Casaubon, Of Credulity and Incredulity (1668).

(في اعتقاد معاصريه) عن المعايير التقليدية في قول الصدق بهذا الخط الفكري ضمن الشكل الجديد غير المسمى التعايش مع أجناس أدبية تقليدية مثل الرومانسة والملحمة، إذ اختلفت عنهما اختلافاً حاسماً عن طريق التزام الصدق والتطابق التام مع عالم الواقع. تقول بن: " عندما أقدم تاريخ هذا العبد الملكي لا أدعى أنني أسلى قارئى بمغامرات بطل خيالى، تصنع أحداث حياته مخيلة شاعر، وفى سبيل قول الصدق لن أزين ما أكتب بأى أحداث غريبة، بل ما حدث واقعا له، فقد كنت شاهدة عيان لقدر كبير مما ستجده مكتوباً هنا " (١٤) ويقول ديفو عن "روبنسون كروزو": " يعتقد المحرر أن هذا الشيء (الرواية) رصدًا أمينًا لحقائق وقعت، ولا أثر للخيال فيه.. " (١٥) وحتى الأعمال التى تعارض هدفها الأكبر تعارضاً تاماً لفكرة السرد التاريخى الأمين، لم يمنعها ذلك من تكرار ذلك الادعاء. وفى أول الجزء التالى من مقالنا، سنجد أن أحد شخوص بنيان Bunyan الرمزية يقدم بثقة شهادة عيان على أن كريستيانا وأولادها قد ذهبوا للحج فعلاً. (١٦)

ومن هنا نجد أن ادعاء الصدق التاريخى كان أهم العناصر الأولى لإرساء معيار للحكم وقواعد للتأليف يمكن أن تميز الرواية عن الأشكال القصصية الأقدم - أى، إن صح التعبير، إرساء تقليد عدم التقليدية الذى يميز الرواية، وكذلك كان ذلك الادعاء سائداً فى بداية الرواية الأمريكية، (١٧) ولأنه كان نابعاً من إيستمولوجية إمبيريقية (تجريبية) فقد توسلت الكتابات القصصية التى اعتنقته بمصادر عديدة مثل الوثائق والتقارير والسجلات والمذكرات واليوميات والرسائل، لما لها من وجود منفصل عن القاص يضمن الموضوعية الإمبريقية للقصص التى يعتمد عليها، وكان الخطاب أهم هذه الوثائق فى الطور الأول للرواية، فقد كان الأساس لأشهر الأشكال الروائية فى ذلك الوقت، وهو شكل المراسلات.

أتاحت الرسالة نوعاً من الصدق، يكمن فى موضوعيته الوثائقية وذاتيته الانفعالية - صدق مكنون القلب - كان هذان الموردان للصدق أقرب إلى التناقض، ولكنهما تعايشا فى

(١٤) Behn, Oriinoko; or, The Royal Slave: A true History (1688).

(١٥) Preface, in Williams.

(١٦) Pilgrim's Progress (1678 - 1682), II.

(١٧) Orians, " Censure ", P.204; Martin, Instructed vision.

رواية المراسلات الأولى. ^(١٨) ففي "رسائل غرامية بين أحد النبلاء وأخته" (١٦٨٤ - ١٦٨٧)، استغلت بن شكل الرسائل لكشف دخائل أبطالها ولتثبت التاريخية الوثائقية لهذه الرسائل: "بعد صعود الدرج وجدت هذه الرسائل في غرفتيهما في بيتهما الكائن في سانت دنيس، حيث عاشا معاً لمدة عام، وقد أوردناها بالترتيب نفسه الذي أرسلت به". وتوسع ريتشاردسون في هذه الطريقة في روايته باميليا *Pamela* (١٧٤٠): كتبت هذه الرسائل تحت تأثير حالة الشعور الخاصة بكل ظرف استدعى كتابتها... ولهذا يكون وصف المشاعر والحالة الذهنية مؤثراً.. وسيظهر من أشياء كثيرة منثورة في الرسائل أن هذه القصة لا بد أنها جرت في السنوات الثلاثين الأخيرة". هذا التنوع في إثبات الصدق، موضوعياً وذاتياً، أتاح لشكل المراسلات أن يظل أبرز أشكال الكتابة في إنجلترا حتى عام ١٧٨٥ تقريباً. ^(١٩)

ويندرج تحت ادعاء الصدق التاريخي الوعد باستخدام أسلوب بسيط خالٍ من حشو "الرومانسة" مع فتح باب الحقيقة دون وساطة أحد، ولكن كيف يصل الكاتب للأسلوب البسيط؟ قال ديفو إنه يكفي "رواية القصص الحقيقية مع كثير من الحذف والإضافة؛ أقصد القصص التي منبعها الواقع ولكن أساليب القص الرومانسية الزائفة طمست هذا الأصل الواقعي.. فليس أبشع من رجلين يقصان قصة واحدة بصورتين مختلفتين، ولا ينفي ذلك كونهما شاهدي عيان للحقيقة التي يرويانها". ^(٢٠) ولهذا السبب، فإن دعاة التاريخية أصحاب المذهب الإمبريقي والمرتابون في صدق الرومانسة نشأت عندهم شكوك أعمق في إمكانية وجود قصص "تاريخية" يخلو تماماً من وسائط السرد التي تستخدمها "الرومانسة". وحتى ديفو صار مراوفاً في التعبير عن ادعاء التاريخية والأصالة الأسلوبية. ^(٢١) ولم يحتج القراء وقتاً طويلاً ليكتشفوا، وسط دعاوى التاريخية التي صارت تقليداً بدورها، أنهم أمام معارضة تهكمية، ولو غير مقصودة، تعلن أن الرومانسة القديمة قد عادت في ثوب جديد، وليس أدل على ذلك من الاندفاع نحو قصص الرحلات، فتلك القصص في أيامنا هذه "كما يقول شافتمسبري

Day, Told in Letters, ch. 6. (١٨)

Tompkins, Popular Noval, p. 34 (hereafter cited as Tompkins) (١٩)

Defoe, Serious Reflections. (٢٠)

Prefaces to Colonel Jack (1722), Moll Flanders (1722), and Roxana (1724), in (٢١) Williams.

Shaftesbury " مثل كتب الفروسية في أيام أدنا ". والتفسير المنطقي لهذه المعارضة التهمية الروائية للرومانسة هو أن النقد الجاد لزيف الرومانسة يبدو حين الفحص محاكاة خفية للرومانسة باستخدام أدوات جديدة.

كان قصد المعارضة التهمية لدى بعض الكتاب شديد الوضوح؛ فقد فعل كونجريف ما فعله تابعه فيلدنج، إذ جمع بين ادعاء ساذج بالشفافية التاريخية والتدخل المتكرر للراوي بضمير الغائب على الصوت والمتحكم بصورة تنزع أي مصداقية عن ادعاء التاريخية، وفي تجربته الشهيرة في شكل المراسلات، ينسف فيلدنج ادعاء الصدق المزجوج في "بامبلا" باستخدام زمن المضارع الذي يستخدمه ريتشاردسون في رسائله على نحو يصل إلى حد العبث (هشش ! ها أنا أسمع قادمًا نحو الباب... وهاهو بيننا في الفراش) ولو أن الرسائل "الحقيقية" لشامبلا *Shamela* المكتوبة للنشر تكشف دفائن صدرها وتجعل هذه الرسائل معارضة ماهرة للرسائل الأصلية. (شامبلا ١٧٤١). وقد كان الحداثيون على قناعة بأن رواية ستيرن *Sterne* تريسترام شاندی *Tristram* (١٧٥٩-١٧٦٧) كانت نموذجًا متفردًا ورائعًا استبق به منهجهم الإستمولوجي المعقد. أما الرأي الأكثر قبولاً فهو اعتبار أن عبقرية ستيرن تتبع من جهده الإمبريقي الواعي للأشكال التي استخدمها الجيل السابق عليه.

مع ذلك، كما صرح شافيسبيرى، فإن روح الشك التي أظهرت ادعاء "التاريخ الحقيقي" دون غموض لا تعنى أن الزيف الرومانسى هو الخيار الأوحده. "فإن الحقائق التي تروى بغير تمكن، ولو فاضت بالإخلاص والصدق، قد تبدو أسوأ صور الخداع، والأكاذيب المحضة التي تروى بحكمة، يمكن أن تعلمنا حقيقة الأشياء، إن لم نتعلم منها شيئاً آخر".^(٢٢) كان الادعاء الساذج بحصول المؤلف على مصدر مباشر للحقيقة التاريخية وسيلة حاسمة (ما لبثت أن استنفدت) تعلم المعاصرون عن طريقها أن يصيغوا مقياساً للصدق - "الواقعية" - سرعان ما تحول إلى سمة مميزة للشكل الروائي، وسأعود فيما يلي إلى تلك الصياغة.

Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, *Characteristicks*, (2nd edn (٢٢) 1714), 1.

اكتشف المهتمون بالأدب أن الرواية أكثر من مجرد طريقة جديدة لكتابة الرومانسة، وما كان هذا الاكتشاف إلا أحد صور التعبير عن المفارقة المتأصلة في فكرة وجود "تراث للرواية". ففي النصف الثاني من القرن الثامن عشر، كان القراء يدركون أن الجنس الجديد قد صار تقليدياً أكثر من اللازم، "ويبدو أن هذا النوع من الترفيه الأدبي قد استنفد كل ما لديه وحتى الروايات لم تعد بها جدة تجذبنا". "كل رواية تظهر... تصعب مهمة كتابة هذا النوع على من يلي...". ولأن كل الدروب قد طرقت، فليس أمام المؤلفين إلا تلمس ما قد تركه من قبلهم". ولكن إليزابيث إنشبولد Elizabeth Inchbald رأت جانباً إيجابياً في ذلك الموقف: إن قراء الرواية أنفسهم عشقوا التقليدية المحضة ربما "أعجبهم رواية، لأنها تستحضر رواية أخرى في عقولهم أحبوها قبل ذلك بأيام، فهم يطلبون أن تكون الرواية كالرواية التي في أذهانهم". (٢٣)

في خضم البحث عن قواعده الخاصة، سرعان ما أصبح الجنس الجديد مكبلاً بالقواعد حتى ليبدو جامد الشكل. وقد استخدم المعاصرون طريقة "الوصفة" الجاهزة لصنع الرواية ليكتشفوا ما وصلت إليه من نمطية، وفي إحدى الوصفات يكلف المؤلف المفترض "بالذهاب إلى مدلرو" في "هولبورن"، ويشتري رواية قديمة منسية، وكلما كانت أقدم كان أفضل، ثم يعيد تسمية الشخصيات والأماكن ويعدل التواريخ، ويحدث الظروف التي تقامت... ويمكن عمل هذا باستخدام قلم، في هوامش الكتاب المطبوع، دون تجسم عناء نقل المحتوى كله باليد". (٢٤) وتؤكد الوصفة الجاهزة الصلة الوثيقة بين عمليتي إنتاج الكتابة واستهلاكها في المشهد الأدبي المعاصر. كما تشير إلى أن الأزمة لا تخص هذا الجنس الأدبي وحده. فقد استخدم ألكسندر بوب Alexander Pope الوصفة الجاهزة عام ١٧٢٨ لاستجلاء حالة القصيدة الملحمية الحديثة وتورطها في اقتصاد العروض والطلب الذي رآه يسيطر على

Monthly Review, 2nd ser., 2 (Aug. 1790), 463-4, Bartolomeo; Inchblad, Article in (٢٣) the Artist (June 1807), Taylor.

Monthly Review, 2nd ser., 5 (July 1791), Williams. (٢٤)

السوق الأدبي الناشئ.^(٢٥) وقد أظهر المعلقون على الروايات مثل هذا الاهتمام بعد بوب، وقد ارتبط انحدار الرواية وتراخيها فى المقام الأول بكونها سلعة " تصنع للسوق " ^(٢٦) ولم تكن كلارا ريف أول المعلقين الذين يربطون ازدهار سوق الرواية بسوق "المكتبات الدائرة" التى تعبر الكتب بمقابل، " فنتيجة لذلك أن صار " مصنعو " الروايات فى شغل دائم لدى المكتبات الدائرة وكانوا يتقاضون أجوراً زهيدة مقابل عملهم ". ^(٢٧) كان التحليل المعاصر للسوق الأدبي ذا صلة عضوية بنظرية الرواية وجمالياتها؛ لأنه رأى أن مصدر "القواعد " الذى عجل بدفع الرواية للتقليدية هو السوق نفسه: الإنتاج والاستهلاك والتوزيع الذى تكون الروايات فيه مجرد سلع. أما قواعد السوق التى اكتشفها المعاصرون فكانت أقرب للحساب الكمي والمعادلات الجامدة وتحويل المنفعة إلى قيم صرف العملات واستخدام زائل سريع، والقاعدة الكبرى للسوق أن يحل المعيار الكمي المطلق محل التميز النوعي لقيمة العمل، ولا عجب أن لورد تشستر فيلد أغراه ذلك، مثل غيره، بالتمييز بين الروايات والرومانسات على أساس الكم وحده، أى حجم الأجزاء وعددها،^(٢٨) ولكن السيادة الكمية ربما خلطت بين الرواية والرومانسة عن طريق الإيحاء بوضع جدول بسيط للمقارنة (كأحد الأعمال الساخرة) يسمح، " كما فى المصانع "، بصنع (الرواية) من الرومانسة، بكل سهولة عن طريق شطب بعض البنود وإدخال أخرى "، ويسمح الجدول الملحق بإجراء البديل البسيط: " عندما تجد قلعة.. ضع مكانها بيتاً. / كهفاً.. كوخاً. / أنيناً.. تتهذاً. / عملاقاً.. أبا ". ^(٢٩) ويرى كاتب ساخر آخر أن عملية كتابة الرواية لا تعدو أن تكون تركيباً غير مميز لمجرد جمل: " وعندما يتوافر منها " كم " ضخم.. تلصق مع بعضها حسب شكل وطريقة محددة، ثم تسمى " رواية ". ^(٣٠)

فى إحدى الروايات ينصح أحد شخصوها صديقاً له متحمساً " يدفع باعة الكتب آلياً بسعر كذا للورقة.. فاجلس واكتب بأسرع ما تستطيع، تسع ورقات تحسب جزءاً وثمانى

Pope, Peri Bathous (1728), XV. (٢٥)

Taylor, Tompkins, Bartolomeo. (٢٦)

Progress of Romance, II; cf. Williams and Taylor, ch.2. (٢٧)

Letter of 1740 – 1, Williams. (٢٨)

The Age; A Poem (1810), n.1, Failure of Gothic. (٢٩)

Sylph, 19 (5 Dec. 1795), Taylor. (٣٠)

عشرة ورقة تحسب جزءين. الحساب سهل، ولا تشغل بالك بالمعنى فلا يمكن أن تكون بالسوء الذى يعدم المعجبين عندما تنتهى منها " (٣١) وكتب أحد النقاد أن " بئس الكتب يحرصون كل شتاء على إنتاج كمية كافية من الحكايات والمذكرات والرومانسات للترفيه عن زبائنهم، الذى لا يميزون بين الطيب والخبيث، فيرضون بأى شىء يقدم لهم " (٣٢) شكت إليزابيث جريفت مما حدث لروايتها الأولى فتقول: " لا يعرض بائعو الكتب ما يستحق أن أخذه.. مقابل روايتى.. فهم يقولون أنهم لا يناقشون جودتها، فالناس يشترون الجيد والردىء بلا تمييز، ولا يظنون أن تميز الكاتب يجعله بحال يتوقع زيادة فى السعر " (٣٣) ويعتقد روبرت بيج Robert Bage أن نقد الرواية عمل لا طائل من ورائه؛ لأن " هذه الفئة من الكتب تطبع وتنتشر وتشتري وتقرأ ثم تلقى فى غرفة المهملات، قبل أن يلفظ النقاد مقطعاً واحداً عن الموضوع بثلاثة أشهر " (٣٤)

المشكلة، كما تشير هذه الملاحظات، مشكلة نظام: لنظرية الرواية ارتباط حيوى بنظرية الأيديولوجية التى ترى الثقافة الحديثة محدداً واسعاً من محددات الاقتصاد الحديث، لهذا أكد وليام جودوين William Godwin استحالة تحديد مسئولية قياس القيمة بالكم وتقنين الفنيات وتوحيدها (هل هذا خطأ بائع الكتب ؟ المؤلف ؟ عامة القراء ؟) فحتى الناقد يتحمل قدراً من الخطأ: " الناقد والداعى للأخلاق، استعاروا عند تقييمهم للرومانسات المبدأ الذى ينظم المضاربات التجارية. فقد وزنوا الروايات بعظم (حجمها) ووضعوا فى اعتبارهم نفايات المطابع وحشوها، (٣٥) ويقدم أحد النقاد تصوراً عاماً لهذا النظام يشبه فيه " الرواية الحديثة "

(٣١) The Egg (1772), Tompkins.

(٣٢) Critical Review, 16 (Dec. 1763), Taylor.

(٣٣) To Richard Griffith, Genuine Letters (1770), V, Tompkins.

(٣٤) Preface to Mount Henneth (1781), Tompkins.

(٣٥) Godwin, Of History and Romance.

بنوع من "البضائع" ابتدعها ديفو وهايوود وأتقن صنعها رتشاردسون وفيلدنج وسموليت وستيرن الذين كانوا "زينة عصرهم". (٣٦)

ورغم الإطار الساخر لكلام هذا الناقد كان يردد مقولة صادقة سيرتفع صوتها تدريجياً حتى نهاية القرن، وهي مقولة "التقليد الروائي" التي تتطوى على مفارقة حتمية، وقد تجمع هذا التقليد على مدار أربعة عقود بوصفه القانون الذي نشأ على يد رتشاردسون وفيلدنج وسموليت وستيرن (مع وضع اختلافاتهم في الاعتبار). (٣٧) ولا ينفصل التقليد الروائي لمنتصف القرن الثامن عشر عن نظيره السلبي؛ فقد عرف مسألة الكيف المراوغة قبل الانحدار المحدود "الحديث" إلى التقنيين الكمي، كان اعتماد الشكل الروائي (الطول، والنشر في سلسلة، وتأسيس تقليد) على شكل السوق، كما شغل المعلقين في القرن التالي.

٣

إذا كان المعاصرون يتحفظون على مشاركة الرواية في منظومة الإنتاج والاستهلاك الاقتصادية، فما كان ظنهم بكتابتها وقراءتها؟ وما أثر ذلك على نظرية الرواية المعاصرة؟ وصل النقد الحديث إلى رأى جامع يقول إن النساء كن يسيطرن على عالم الرواية تأليفاً وقراءة في القرن الثامن عشر، ويؤيد ذلك ملاحظات المعاصرين (*) التي تعبر عن قلق النقاد على جمهور القارئات، فقد كان النقاد يعترفون، سواء على مضض أو مشجعين، بهذا التسيد النسائي. (٣٨) ويشير أحد النقاد العلمانيين إلى الأثر النسائي في الارتباط بين إنتاج الروائي والصناعي فيقول: "هذا الفرع من «التجارة» الأدبية يبدو حالياً تحت السيطرة شبه الكاملة للسيدات". (٣٩) ويعتقد آخر، على نحو أقل حسماً، أن "الملحمة المنثورة.. التي بلغت الذروة

Monthly Review, 2nd Ser., 5 (July 1791), Williams. (٣٦)

Williams. (٣٧)

(*) ومن ناحية أخرى، لا أساس للاعتقاد الشائع بين الباحثين المحدثين بأن المعلقين للمحدثين الأوائل كانوا

يربطون بين الرومانسة والنساء، بوصفها شكلاً يختلف اختلافاً بيناً عن الرواية.

Williams, Tompkins, Taylor, Bartolomeo. (٣٨)

Monthly Review, 48 (Feb. 17730), Taylor. (٣٩)

على يد فيلدنج وسموليت.. تواصلت بنجمة أهدأ، وليست أقل روعة، على يد الأنسة بيرنسي Miss Burney والسيدة سميث Mrs. Smith والسيدة لنوكس Mrs. Lennox.^(٤٠) ويؤكد ثالث وصول الكاتبات إلى درجة إرساء القواعد والريادة: "من بين أنواع الكتابة الأدبية السابقة علينا، لا يوجد نوع تقهر فيه كتابنا الرجال، منذ أيام "ريتشاردسون وفيلدنج، مثل كتابة الرواية، فالظاهر أن السيدات قد حققن لأنفسهن ميزة حصرية في هذا اللون من الكتابة".^(٤١)

وماذا عن جمهور القارئات؟ كان المعلقون ينسبون للنساء "عشقاً.. للرواية وحرصاً عليها" وميلاً قوياً "تمثل جوها"، حتى خشوا أن تمتلئ عقولهن "بالأبخرة"، الأوهام، "فينخدعن" أولاً بالخيال ثم على يد رجال حقيقين، إذا فسدت مخيلاتهن "بسبب الأفكار الواهمة" حتى "اغتربن" عن "الحياة الاجتماعية" أو، على العكس من ذلك، "اشتعلت فيهن جذوة الطموح للارتقاء" وتقدم تشارلوت لينوكس في كيشوته الأنثى *The Female Quixote* (١٧٥٤) صورة غامضة لكنها باقية لهذا النوع من القارئات، وتبعها روائيون آخرون.^(٤٢) وقد عبر المعلقون الأمريكيون عن مثل هذه المخاوف.^(٤٣)

تسوغ لنا هذه الأدلة أن نرى أن غلبة النساء، تأليفاً وقراءة، على المشهد الروائي أنتجت تقييماً سلبياً وإيجابياً لقوى الإدراك عند النساء - فقيل إن لهن قدرة على غرس الفضيلة والحيد عنها في آن واحد.^(٤٤) ينطوي هذا المشهد على خوف عميق من الرواية بوصفها أداة مؤثرة للتعليم والتطبيع الاجتماعي، وكان ينظر للنساء بوصفهن هدفاً واضحاً لهذا التخوف. بل إن الخوف على قارئات الرواية، كان له ما يوازيه من الخوف على شباب القراء ذكوراً وإناثاً؛ فقد كان هنري ماكنزي Henry Mackenzie يرى أن قاعدة قراء الرواية هي من "الشباب والمترفين، الذين يسعدون بإثارة الخيال". وكان صمويل جونسون Samuel

Critical Review, 70 (oct. 1790), Bartolomeo. (٤٠)

Monthly Review, 2nd ser., 3 (dec. 1790), Williams. (٤١)

Monthly Review 48 (May 17730), Bartolomeo; Eclectic Review, 8 (June 1812), (٤٢)

Taylor; Monthly Review, 48 (July 17730), Williams; J.L.Chirol, Inquiry (1809),

Lady's Magazine, II (Supplement, 1780), Taylor; Richard Bernger, World, 79 (4

July 1754), Williams; Fielding, Shamela.

Tompkins. (٤٣)

Orinas, 'Censure': Gilmore, 'Literature'. (٤٤)

Johnson يعتقد أن الروايات " تكتب في الأساس للشباب والجهال والكسالى، فتكون لهم دروساً في الأخلاق ومفاتيح الحياة. فهي ترقية للعقول الخالية من الفكر، ومن ثم الحساسة لكل تأثير. " وأكد هيو بلير Hugh Blair في حديثه عن الروايات والرومانسات أن " أى نوع من الكتابة... يجذب اهتماماً علمياً، ويشغل خيال الشباب من الجنسين، لابد أن ينال عناية خاصة"^(٤٥) توهن " الروايات " العقول (الشابة) وترسل " القراء الصغار إلى عالم "الفجور، وبسببها" يكون الشباب " من الجنسين " عرضة لأكثر الأوهام عبثاً " فهي تجعل "الخيال منتفخاً، والرأى عليلًا، وتبعث على ازدياد أشغال الحياة الحقيقية". ولن يجدى نفعاً أن نعزل الشباب عن مفاصل الحياة اليومية "إذا سمح للروايات أن " تفسد القلوب "، و"تشعل العواطف" و " تعلم شر الرذيلة لكل في معزله " ^(٤٦) ورغم أن الشباب عند درجة اجتماعية معينة " يعتمدون كثيراً على الانطباعات التي يتلقونها من الكتب، والتي تأسر الخيال وتميل القلب "، فقد توجه اهتمام المعلقين إلى عادات قراءة الرواية لدى الشاب " الغر " من المتدربين على حرفة أو الخدمات أو " الفتيات الخضر " قليلات الخبرة. "وليس لغير الأغنياء الحق في تبديد وقتهم كما يحلو لهم، فليس من نول نسيج سيتعطل بسبب كسلهم هذا". ^(٤٧) بدأ بعض الكتاب بمشكلة شباب القراء ثم انتقل إلى الحالة الخاصة بالبنات. ^(٤٨) هذه النقلة تؤكد ما نعيه من أن النساء، لاسيما بنات العوام القارئات، يتسببن في إثارة قلق عام على ما يترتب على قراءة الروايات من آثار اجتماعية وأخلاقية، يتأثر بها من يظن فيهم عدم النضج وسرعة التأثر وفرط الحساسية، ومن هنا يكونون أكثر الناس ضعفاً أمام القوى العاتية التي تصيغ الدروس الروائية.

Mullan, Sentiment. (٤٥)

Lounger, 20 (18 Jun 1785); Rambler, 4 (31 March 1750), Lectures on Rhetoric and Poetry (1762); Williams. (٤٦)

Gentleman's Magazine, 58 (Nov. 1788), Vicesimus Knox, Essay Moral and Literary, 14 (1778): Williams; Thomas Jefferson to Nathaniel Burwell, 14 March 1818; Critical Review, 20 (Oct. 1765), Taylor. (٤٧)

Anna Seward, Variety, 25 (1787), Athenian Mercury (17 Dec. 1692), Thomas Monroe, Olla Podrida, 15 (23 June 1787): Williams; Critical Review, 2 (Nov. 1756), Bartolomeo). (٤٨)

مع ذلك كان منطق النقاش يسمح للروايات بجانب تعليمي إيجابي. يقول أحد النقاد المتسامحين، وهو على وعى بمخاطر قراءة الروايات، إنه يرجو " العقول الشابة.. أن تعشق الكتب، ولا شك أننا قادرون على توجيه أذواقهم من مجرد طلب التسلية إلى التهذيب الحق".^(٤٩) ويبدى آخر ملحوظة أكثر ثراءً وتحديداً:

من بين الأدلة الكثيرة التي قدمها العصر الحالي على أن الشخصية النسائية ترقى ثقافياً ويزيد اعتزازها بنفسها، يمكن أن نشير إلى التطور في نوع الكتابة حتى يلائم مزاج القارئات، فالروايات التي كانت سابقاً مجرد حكايات غرامية ترقى بالتدريج وتأخذ نبرة ذكورية وتتحول إلى وسائل للتعليم المفيد.^(٥٠)

كيف يكون ارتباط النساء بالروايات ذا صلة بالتصنيف الجنسي المزعم لمكونات الرواية " الحكايات المسلية " ترتبط بما هو أنثوي و " التعليم المفيد " بما هو ذكوري ؟ كانت قاعدة السوق تشجع مخاطبة العامل المشترك الأدنى، كانت الروايات بؤرة قلق عميق فيما يخص التعليم والتطبيع الاجتماعي؛ لأنها كانت بطبيعتها أيسر الأجناس الأدبية وصولاً لأيدى غير الناضجين وسريعي التأثر، النساء والشباب والعوام، ولكن ما علاقة سهولة الحصول على الروايات وخطورتها وفائدتها الموعودة بشكل " الرواية " وما علاقة سهولة الحصول على الرواية بصياغة مقياس روائي لفن الحكى " الواقعي " يكون بديلاً عن المقياس الإمبريقي.

٤

يقول هيو بلير إن " أعقل الناس في كل العصور استخدموا الحكايات والقصص كوسائل لتوصيل المعرفة، وكانت الحكايات وما زالت أساساً للملحمة والشعر الدرامي، إذن فليست طبيعة هذا اللون من الكتابة في حد ذاتها بل الطريقة التي تتبع فيه هي التي تعرضه لنظرة الاحتقار ".^(٥١) وكتب جيمس بيتي James Beattie أن ضعف الطبيعة البشرية هو،

Williams, Reeve, Progress of Romance, II. (٤٩)

Analytical Review, 16, (1793, Appendix): Williams. (٥٠)

Monthly Review, 2nd ser., 9 (Dec. 1792), Bartolomeo. (٥١)

لا شك ما جعل من الأمثلة Fable وسيلة ضرورية أو مناسبة لتوصيل الحقيقة ". وقد حلل بيتي هذه الوسيلة بوصفها شكلاً من أشكال " القصص الرمزية " allegory الواضح في كتابات الأقدمين والمحدثين، مثل سويفت Swift وبنيان. ^(٥٢) وقبل ذلك بقرن ربطت أكثر الرسائل الحديثة تأثيراً على الرومانسة بينها وبين هذه الوسيلة: " كان السبب الأول لاستحداث الرومانسة في العالم، دون شك، هو تبسيط المعاني الأخلاقية الجامدة باستخدام الأمثلة الجذابة. ^(٥٣)

وقد سعى الفكر البروتستانتي إلى ترقية " القصة الرمزية الأخلاقية " بجعل "أمثلتها" أو مثالها " ملموساً محسوساً بقدر أكبر. ففي رأي بانيان، كانت تلك هي " الطريقة " الجديدة التي اختطتها قصة رحلة الحاج *The Pilgrim's Progress* (١٦٧٨ - ١٦٨٢). ^(٥٤) وعندما تولى ديفو الطريقة القديمة في تعليم الدين للأطفال استخدم قصصاً بها قضايا دينية أو " حالات " منزلية: الطريقة التي اتبعتها هنا " جديدة تماماً "، وربما بدت لأول وهلة غريبة، وربما تلقى الرفض "، ولكن "إذا نجحت هذه الطريقة العادية البسيطة بفضل حديثها، كان ذلك أمراً طيباً. " ^(٥٥) وبعد خمسة أعوام دافع ديفو عن "روبنسون كروزو" على نحو مشابه، فروايته " أمثلة " تحتاج إلى الصبغة الأخلاقية لأن " الأمثلة تصنع من أجل المغزى الأخلاقي وليس العكس ". ^(٥٦)

وكما توحى هذه الاستشهادات، كان مبدأ " الأمثلة خير طريقة لتعليم الأخلاق " كان شائعاً في نظرية الرواية في القرن الثامن عشر. كانت إليزا هايوود ترى أن كتاب الرومانسة في العصر السابق عليها " وجدوا في الرومانسة وسيلة لإلباس التعليم ثوب التسلية ". ومن هذا الطريق " تتسلل.. العظائم إلى الروح... ونشرب الفضيلة دون وعي؛ وعن طريق الإعجاب بالأمثلة العظيمة التي تظهر في القصص بصورة محببة، نجد أنفسنا في سعي لمحاكاتهم ". أما

^(٥٢) Williams. (1783) *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*.

^(٥٣) Williams. (1783), *On Fable and Romance*.

^(٥٤) Pierre Daniel Huet, Bishop of Avranches, *History of Romances* (1670, trans 1715), Williams.

^(٥٥) I, 'Authour's Apology', 1.31 p. I.

^(٥٦) *Family Instructor* (1715).

كلارا ريف فوضعت فئات هوراس Horace المعروفة فى علاقات وسيلية، وقالت إن "روائى منتصف القرن قد خففوا المفيد بالمتع، وأخفوا فى الشكل الروائى أمثلة لمكافأة الفضيلة وعقاب الرذيلة".^(٥٧) وطبقاً لقول جون هوكسورث John Hawkesworth "صارت الموعظة أقوى وأبرز إذا ارتبطت بمثال، وبغير ذلك لا تجنى سوى المديح الفاتر من العقل. ولا تكسب الرضا، رغم الاقتناع، إلا على مضض، ولو لم يتوفر الوقت للمداولة، أما بالمثال فتستثار المشاعر.... وتخرج العواطف إلى النور؛ وكأنها تتدرب على معركة الحياة وخدمة الفضيلة".^(٥٨) والمثال الروائى يسير؛ لأنه نوع من المعرفة لا تستلزم معرفة. أما "تتبع سلسلة الاستدلال المنطقى المحيرة.. وقياس المزايا النسبية المتناقضة فتستلزم حدة الذهن وتفترض قدرًا من التعليم، فالأعمال من هذا النوع لا تتواءم مع عامة القراء كما تتواءم الكتابات العامية المألوفة، فالقادرون على أعمال العقل قليلون أما الإحساس فكل الناس، وكثيرون مما لا يستطيعون دخول مناقشة، يمكنهم أن يستمعوا إلى حكاية". إذ إن الروايات "تعلمنا التفكير عن طريق إيقاظ المشاعر"^(٥٩) وعندما بدأت هايوود إصدار مجلة فيميل سبكتاتور *The Female Spectator*، وعدت قراءها بإتاحة مساحة لنشر الأخبار العامة، وهو وعد وبخها بسببه أحد القراء فى رسالة وجهها إليها:

رغم أن رأى فى جنسكن كمؤلفات لم يكن أبدًا عظيمًا، ظننت أنه عندما تقدم على هذا، سيكون لديك الذكاء الكافى للالتزام بحدود عالمكن، أو على الأقل ألا تحلقن بآمال العامة بمثل هذه الوعود العملاقة التى قطعتموها.. ألا يفزعكن.. أن يظن الناس أنكن مجموعة عجائز عاطلات خرفات ثرثرات لا تصلحن إلا لحكى القصص الطويلة أمام المدفأة لتسلية الأطفال الصغار أو عجائز أخريات أكبر سنًا منكن ؟

ودفعت هايوود عن نفسها تهمة تفاهة القصص الأنثوية بإبراز الجدية التعليمية فيها: صحيح أن كثيرًا من القصص القصيرة تبدو مقحمة إلا أنها تفيد فى تقوية المغزى الأخلاقى بالمثال.. فقد كان من الضرورى جذب انتباه من استهدفت إصلاحهم عن طريق إعطائهم ما

^(٥٧) Serious Reflections, sig, A2r.
^(٥٨) The Tea-table (1725), Williams.
^(٥٩) Progress of Romance, II.

أعلم أنه سيسرهم؛ فالحكايات والقصص القصيرة، التي تتيح لقارئها شيئاً من الرضا عن نفسه لاستطاعته فهم مغزاها، هي في رأيي أكثر الطرائق تأثيراً.. ولهذا الغرض اخترت اسم "المراقبة" *Spectator* وليس "المرشد" *Monitor* حتى لا يكون عرضي واضحاً للعيان ويتعرض للفشل بسبب من لا فكر له ولا اهتمامات".^(٦٠) ولا تنفي هايوود ارتباط القصص بالنساء بل تعيد تقييم الطرفين عن طريق تأكيد الفائدة التعليمية التي يمكن تحقيقها من خلال نفي وجود هدف تعليمي. وعلى المنوال نفسه يكمن الطابع الأنثوي للرواية في الإيهام بعدم وجود القصد وسهولة الوصول إلى العالم "الأنثوي" الذي يحتاج لمثال عاطفي ملموس، يشق طريقاً مضموناً، وإن كان خفياً، إلى العالم "الذكوري" المكون من فكر عقلائي مجرد.

ظهرت عبر التاريخ أشكال كثيرة تعلم مبادئ الأخلاق بضرب المثل، ولكن الروايات وحدها هي التي طورت هذا التقليد إذا جعلت أمثالها أقرب ما تكون إلى خبرات البشر يقول كونجريف: "الروايات تقترب منا وتقدم لنا خفايا الحياة على نحو عملي"^(٦١)، وقد استحسن المعاصرون ادعاء التاريخية، جزئياً، مما يتيح درجة من الاقتراب من الواقع تكاد تخلق حاضراً معاشاً ومن شأن هذا القرب أن يعزز الإمكانات التعليمية للرواية. تعترض أرابيلا Arabella، "كيشوته الأنثى"، على أستاذها فتقول: "من يكتب ولا يتوقع أن يصدق الناس، فكتابته بلا طائل، فما المتعة أو الفائدة التي ترجى من دعوة للصبر من أناس لم يعرفوا المعاناة أو العفة ممن لم يتعرضوا للغواية".^(٦٢) ولكن ادعاء التاريخية كبسته الصعوبات، فإذا كان الهدف منه أخلاقياً، فما العمل عندما نضطر إلى سرد أشياء لا أخلاقية. ففي ادعاء للتاريخية الذي جاء في صدارة مول فلاندرز *Moll Flanders* يقر ديفو بالضرورة الأخلاقية (ناهيك عن المعرفية) التي تفرض الانتقاء: "فإن طرفاً من شطر حياتها الماجنة، الذي لم يمكن قصه على نحو مهذب، تم حذفه، كما تم اختصار أجزاء أخرى عديدة".^(٦٣) ولكن كان أمام ديفو مواجهة صعبة مع للتناقض الكامن في الادعاء الكاذب للتاريخية - يكذب ديفو ويقول

^(٦٠) Adventurer, 16 (30 Dec. 1752, Williams.

^(٦١) John and Anna Laetitia (Barbault) Aikin, Miscellaneous Pieces in Prose and Verse (1773), Williams.

^(٦٢) Female spectator (1744 -6), II.

^(٦٣) 'Preface' to *Incognita* (1691), Williams.

إن مول فلاندرز شخصية حقيقية ولهذا الكذب أغراض أخلاقية، ومع الوصول إلى منتصف القرن، كان أغلب الناس أقرب إلى تأييد جودوين " ليس جوهر سؤالى هل هذا حقيقى أم مزعوم" (*)، ولكن سؤالى الأول هو " هل استمد منها معرفة وإرشاداً؟". (٦٤)

لم يكن نبذ ادعاء التاريخية ليحل مشكلة انتقاء ما روى، فالمشهور عن جونسون قوله إن سهولة المثال الروائى وقربه منا يستتبع إمكانات تعليمية طبية وأخرى خطيرة:

هذه القصص المألوفة يمكن أن تقيد خيراً من الوعظ الأخلاقى الرصين، وتوصل معرفة الرذيلة والفضيلة على نحو أشد تأثيراً من المبادئ والتعريفات، ولكن إذا عظمت قوة المثال المعطى بحيث يستولى على الذاكرة استيلاءً عنيفاً، فيحدث أثراً لا تتدخل فيها الإرادة، ينبغى أن نكون على حذر عند الانتقاء فلا نقدم إلا خير الأمثلة.. فلا غرو أن أعظم درجات الفن هى محاكاة الطبيعة، ولكن ينبغى اختيار ما يصح محاكاته من هذه الطبيعة. (٦٥)

تلك كانت المعضلة التى أشارت إليها صفحة العنوان فى رواية بامبلا؛ إذ تصف محتوى الكتاب بأنه "قصص أساسه صادق وطبيعى، وفى الوقت نفسه.. يخلو من تلك الصور التى تستخدمها الكتابات التى تسعى فقط للتسلية، فتلهب الأذهان حيث ينبغى أن تقدم التوجيه".

تجاوزت هذه المشكلة فى إحدى صورها مسألة لزوم الانتقاء الأخلاقى، فالمثال الروائى قد يصل من القوة حدًا يحل محل الغرض الأخلاقى نفسه نقى أو هذب، فقد حذر بانيان قراءه من " اللعب بما هو خارج حلمى" (٦٦) وينبه رتشاردسون قراءه الذين قد "يستغرقون" فى كلاريسا *Clarissa*، أو " يتوقعون " رواية خفيفة " أو رومانسية عابرة ويتصورون أن القصة نفسها هى الهدف وليست مجرد وسيلة للتعليم". (٦٧) أما هايوود فأدانت القارئ العدوانى لمجلة المراقبة بسبب ذلك الخطأ، أى الغفلة عن الغرض الأخلاقى من

(*) يمكن اعتبار صراع ديفو محاولة لصياغة نظرية واقعية .

(٦٤) Lennox, *The Female Quixote* (17520, Bk IX, ch. II, Williams.

(٦٥) Williams.

(٦٦) 'Of History and Romance'.

(٦٧) Rambler, 4 (31 March 1750), Williams.

المثال، ولكن مع حلول عام (١٨١٠)، كان يسر باربولد Barbauld أن تقول: " عندما أمسك برواية يكون هدفى فقط التسلية " ^(٦٨) السبب أن الرواية فى تلك المرحلة قد امتوعبت تمامًا مسألة التعليم المختلط بالتسلية والعقل بالمشاعر والمبدأ بالمثال فى نسجها، وأما تفسير بيئته التاريخى للتعليم القصصى بأنه مسألة ترميز للحقيقة عن طريق "الأمثلة" فيبدو شديد العمومية، ومن المثير للدهشة أن هذا النموذج التفسيري سينهار من أساسه، بمجرد وصوله إلى الحدأة والشكل الروائى الذى " نهتم فيه بالأحداث التى أمامنا فقط.. فعندما أقرأ "روبنسون كروزو" أو "توم جونز" لا أتابع سوى القصة المسرودة، ولا يلزم أبدًا وجود مفتاح يجعلنى أفهم مغزى الكاتب " ^(٦٩)، فهل هذا لأن المغزى قد أدخل بشكل ناجح إلى القصة كما يدخل الصدق إلى " الأمثلة " أم امتزجت الرواية بسهولة مثالها حتى تخلصت، بطريقة أو بأخرى عن المغزى الأخلاقى.

بعد أن حققت الرواية مكانة الوسيلة التعليمية المتقدمة التى تستخدم المثال، جعلت من التوتر الذى كان ساكنًا فيها مواجهة صريحة بين المبدأ و المثال "الأخلاقية" و " الطبيعية"، وهناك ما يبرر اعتبار الصراع بين الأخلاقية والطبيعية المشكلة المحورية لنظرية الرواية فى تلك الفترة، فهى المشكلة التى سيطرت مفرداتها على مسار التنافس بين رتشاردسون وفيلدنغ فى أربعينيات القرن الثامن عشر. ^(٧٠) وقد انتعشت المناظرة إذ امتدت لأمر مهمة فى الفن الروائى مثل العدل الشعري أو الشخصيات " المخلوطة ". ^(*) وهل المبدأ الأخلاقى يصل على خير وجه عندما تكون الشخصيات مرسومة على نحو نقى شفاف، ولكنه ليس طبيعيًا من ناحية الخبرة الحياتية ؟ أو ترسم الشخصيات مخلوطة مثل الحياة ولكنها غامضة من ناحية التصنيف الأخلاقى ؟ مع ذلك كان التنافس بين رتشاردسون و فيلدنج ضروريًا فى رحلة البحث عن حل للصراع بين الأخلاقية والطبيعية.

Pilgrim's progress (1678, 1682), I, 'Conclusion'. ^(٦٨)

Preface to *Clarissa* (1751), Williams. ^(٦٩)

'On the Origin and progress of Novel- writing', prefixed to *The British Novelists* ^(٧٠) (1810), 1, Taylor.

(*) التى لا يحسم انتماؤها إلى الخير أو الشر. (المترجم)

كان ادعاء التاريخية يسود السرد الروائي المبكر، مع ذلك كان هناك معيار للصدق بديلاً عن الخيار الإمبريقي، شهدت فرنسا أكبر حركة تجريب للإمكانات غير النمطية، غير الخيالية، للرومانسة، وكان ادعاء التاريخية غالباً ما يتعايش مع مبدأ "احتمال الصدق" الذي كان يعد نمطاً من "الاحتمال" شبه الأرسطي. ^(٧١) أما التصدير الشهير لرواية ديلاريفيه مانلى التاريخ السرى للملكة زاره *Secret History of Queen Zarah* (١٧٠٥)، الذى اكتشف مؤخراً أنه نسخ عن مصدر فرنسي، فيميز تمييزاً واضحاً بين "التاريخ الحقيقى" و"احتمال الصدق"، دون أية إشارة واضحة إلى ارتباط الرواية التى تلى التصدير بأى من المفهومين. ^(٧٢)

تفاخرت رواية ريتشاردسون الأولى بزعم الصدق التاريخى ببرهان الرسائل، مع ذلك كان فيها شخصية الخصم الذى يعرف أن صدق التاريخ يتوقف على "ما تلقىه أنت من ضوء على الأشياء"، وتصديق هذه الشخصية "لرواية بامبلا اللطيفة" - أى الرواية - ليس من باب صدقها التاريخى بل بسبب إقراره "لقد أثرت فى تأثيراً عميقاً بروايتك للحزينة" ^(٧٣). ويقرر تصدير المحرر للجزء الثالث من رواية كلاريسا (١٧٤٨) باختلاف شكل المراسلات لها. ^(٧٤) رغم أن ريتشاردسون سرعان ما تمنى "استمرار جو الصدق رغم أنى لا أود أن يظن أن هذه الرسائل حقيقية، رغم استمرار صدقها الآن، أعنى لا ينبغى أن يفهم من التصدير أنها غير صادقة، حتى لا يضعف أثرها الذى يقصد به إعطاء المثال، وحتى نتجنب إلحاق الضرر بالمصادقية التاريخية التى يقر بها القصص المؤلف عموماً مع العلم أنه من نتاج الخيال". ^(٧٥) وليس هذا ببعيد عن ادعاء فيلدنج الشهير بأن "جوزيف أندروز" *Joseph Andrews* "تاريخ حقيقى"؛ لأنه فيها "يصف الرجال وليس رجالاً بعينهم ويصف الجنس كله وليس مجرد فرد فيه" (ج-٣)، وليس ببعيد عن قول أحد مؤيديه، الذى لم يذكر اسمه، تعليقاً على هذه

^(٧١) On Fable and Romance (1783), Williams.

^(٧٢) Mckeeon, *Origins*.

^(٧٣) Mckeeon, *Origins*.

^(٧٤) Williams.

^(٧٥) Richardson, *Pamela* (1740).

القصة "المحتملة"؛ أنه " يرى من الضروري إعطاؤها قدرًا أكبر من جو الحقيقة حتى تستحق وصف التاريخ ".^(٧٦) ولم يأت عام ١٧٨٣ حتى هجر ادعاء التاريخ أو صار تقليدًا ميتًا، ورغم أن الروائيين كانوا "يجتهدون لجعل إبداعاتهم محتملة الصدق، فإنهم لا يدعون أبدًا أنها حقيقية، وحتى ما يدعونه في هذا الاتجاه لم يعد إلا مجرد كلمات لن يعيرها أحد اهتمامًا".^(٧٧) كان ادعاء التاريخية يحتضر في الوقت الذي بدأ ينحسر فيه أسلوب المراسلة كوسيلة للسرد الخارجي " الموضوعي ".

هل كان احتمال الصدق يعد آلية لمزج التعليم بالتسلية والعقل بالمشاعر والمبدأ بالمثال ؟ بخلاف الرومانسة، كان الاحتمال الروائي يعد قيدًا نسبيًا على العناصر الأولى لصالح التالية، " فالرواية أشبه بالواقع ولكن إمكانية التسلية فيها أقل؛ لأنها محدودة بحدود الاحتمال الضيقة "، والرواية " مكبلة بألف قيد، فأقصى تطور لها مرهون بموانع العقل وأشد انطلاقاتها جموحًا يقف عند حدود الاحتمال ".^(٧٨) ولكن كيف تؤثر قيود " الطبيعة " الاحتمالية على تعليم " الأخلاق " ؟

للإجابة عن السؤال ينبغي أن نذكر أولاً أن المعاصرين كانوا يميزون بين نوعين من الاحتمال يمكن تسميتهما (احتمال داخلي واحتمال خارجي)؛ يشير النوع الأول إلى التواصل بين الحدث القصصي أو خلق الشخصيات والتجربة الحياتية التي نعرفها. وكان تشارلز جيلدون Charles Gildon يقصد هذا النوع عندما وصف "روبنسون كروزو" بأنها " غير محتملة " كما تتأخر ريتشاردسون ونقاده حول "احتمال" صدق شخصية لفلس Lovelss، أما فيلدينج فقد امتدح تصويره لشخصية سكوير أولوردي Squire Allworthy؛ لأنه " بحكمة قيد نفسه بحدوث الاحتمال ".^(٧٩) كذلك استخدم رادكليف Radcliffe لطريقة " تفسير

Williams. (٧٦)

Richardson to Warbuton, 19 April 1748, in Carroll, *Selected Letters*. (٧٧)

Essay on the New species of Writing (1751), Williams. (٧٨)

Beattie, *On Fable and Romance*, Williams. (٧٩)

الخوارق " تعد " داخل حدود الطبيعة والاحتمال" فهي حالة احتمال خارجي، رغم أنه يستثير نوعًا من الفرع القوطي. (٨٠)

ويميز ريتشارد باين نايت Richard Payne Knight هذا المعنى لكلمة احتمال عن الاحتمال الداخلي (أو الشعري):

ذلك النوع من التشابه مع الحقيقة الذي نسميه " الاحتمال الشعري " لا يأتي من تشابه القصص مع الأحداث الواقعية، بقدر ما يأتي من اتساق اللغة مع المشاعر، والمشاعر والوقائع مع الشخصيات ومن اتساق أجزاء القصة المختلفة مع بعضها، فإذا جذبت القصة انتباه العقل قلن يتحول عنها ليفتش عن قواعد المقارنة، ولكنه سيحكم على احتمالية الأحداث على أساس علاقتها الداخلية واعتمادها على بعضها بعضًا. (٨١)

وبتطبيق هذا المقياس الأقرب إلى الأرسطية، يرى نايت، أن مستحيلات "رحلات جليفر" أقرب لاحتمال الصدق من حبكة رواية "كلاريسا" القريبة من الواقع، وكان فيلدنج قد أشار إلى تميز مشابه عندما كتب أن " الأحداث ينبغي أن تصاغ بحيث لا تكون في متناول فعل البشر، أو يحتمل أن يأتيها الناس فحسب، بل ينبغي أن تكون موافقة لطبيعة الممثلين أو الشخصيات". (٨٢) يستلهم فيلدنج نظرية جنس أدبي أسبق، حين يعرف هذا المبدأ بأنه ما يسميه نقاد المسرح " ثبات الشخصية"، إن فكرة الاحتمال الداخلي هي التي دفعت أحد قراء رواية "أسرار أدلفو" *The Mysteries of Udolpho* (١٧٩٤) إلى أن يحكم بأن "التصرفات المعيبة" لشخصية فالانكورت Valancourt لا تتسق معه وبذلك تكون " غير طبيعية"، وجعلت أحد قراء "بامبلا" يعدّ خدمة إمبلا لأم السيد بي Mr.B أمرًا ضروريًا: "قلو ظلمت طوال الوقت في الكوخ مع أبيها، قلن نجد تفسيرًا لتربيتها الراقية، إلا من باب التجاوز الرومانسي"، وكان القراء يمتدحون ريتشاردسون وسموليت لأسلوبهم في المراسلات الذي

(٨٠) Hawkesworth, *Adventurer*, 4 (18 Nov. 1752), Canning, *Microcosm*, 26 (14 May 1787): Williams.

(٨١) *Epistle to Daniel Defoe* (1719), *Gentleman's Magazine*, 19 (July 1749), Murphy, (٨١) Intro. to *Works of Henry Fielding* (1762), Williams.

(٨٢) *Monthly Review*, 2nd ser., 15 (Nov. 1794), Williams. (٨٢)

ميزهما عن حشد من كتاب الرسائل، فقد ربط ربطاً وثيقاً بين أسلوب الخطاب وشخصية كاتبه. (٨٣)

ويتصل مبدأ " ثبات الشخصية " بمبدأ أرسطى أعم وهو " وحدة الحدث "، الذى يستلزم أن تتطور الحبكة على نحو محتمل وحتمى، ورأى جودوين هذه الصلة إذ أكد أن "التاريخ الحق " هو " الرومانسة " (أى القصص)، فعلى خلاف كتابة التاريخ التى يفترض فيها استحالة المعرفة المباشرة للأحداث، فالرومانسة قادرة على تحقيق الاتساق المطلوب للاحتمال الداخلى؛ إذ " تبين لنا كيف تتطور الشخصية وكيف يدخل فى تركيبها مواد جديدة، وكيف تتدهور وتدخل الأزمة التى تقع فيها على نحو حتمى بسبب طبيعتها. (٨٤) ولا يتناقض هذا مع المبدأ السياسى الأساسى عن جودوين الذى يقول " تتشكل شخصيات الناس من الظروف الخارجية". (٨٥) فهذا المبدأ ينعكس فى مجال الكتابة القصصية. (٨٦)

يهتم الاحتمال الخارجى بانعكاس الواقع فى القصص، أما الاحتمال الداخلى فيحول هذا الاهتمام إلى مبدأ يختص بالبنية الداخلية للقصة نفسها، وتتغذى رؤى الواقعية الحديثة على نوعى الاحتمال هذين. ورغم أن الاحتمال الداخلى مبدأ قديم؛ لأنه أرسطى، فإن النظرية الحديثة لم تعد اكتشاف شكلانيته الثورية وتتبنها إلا بعد إعداد شامل ودقيق من جانب خطاب الاحتمال الخارجى وادعاء التاريخية. (٨٧) وبالقطع، فإن التعقد الشكلى لمفهوم الاحتمال الداخلى أدى إلى تجاهل فكرة الحكم على القصص بمعيار الخبرة الخارجية، فهل يعنى ذلك أن الجهد المبذول لتحقيق "الطبيعية " لابد أن يمنع محاولات القصص تحقيق "دعوة أخلاقية" مؤثرة فى العالم الخارج عن القصة ؟ ربما لا، مع ذلك كان من المعاصرين من اعتقدوا أن قصصاً كثيراً معاصراً كان ضد استخدام الآلية التى يصاغ بها " المثال " الروائى ويبرر على أساس المبدأ الأخلاقى.

(٨٣) Analytical Inquiry into the Principles of Taste (1805).

Tom Jones (1749), VIII, I. (٨٤)

Monthly Review, 2nd ser., 15 (Nov. 1794, Prefaces to Pamela (1740). Gentleman's (٨٥)

Magazine, 19 (July 1749): Williams.

'Of History and Romance' (composed 1797). (٨٦)

Enquiry (1793), I. (٨٧)

ما معنى أن تقول إن الروايات " تعلمنا التفكير عن طريق شحذ مشاعرنا " ؟ بدأت فكرة الارتباط بين الرواية والشحذ العاطفي للقراء منذ ريتشاردسون وأخذت في النمو بعده. ولكن الكثير من المعلقين أدركوا أن القارئ المشحوذ عاطفياً لن يستمر مسئولاً وفطناً أخلاقياً إلا أن يكون قارئاً نشطاً وغير مستغرق. ^(٨٨) كان من آثار مذهب الحساسية أن صار لدى المعلقين حساسية لإمكانية أن تتسبب المتع التي يقدمها النص في قطع الدائرة المكونة من المشاعر والأفكار والمثال والمبدأ والحزن القصصى والاستجابة الأخلاقية النشطة وكان المفروض لهذه المتع أن تكمل الدائرة لا أن تقطعها.

" في التحمس العاطفي خطر يماثل التحمس الديني؛ إذ يمكن في غمرته أن تحل بعض النوازع والمشاعر، من النوع الذي يمكن تسميته بالخيالي، محل الواجبات العملية الحقيقية، ففي الأخلاق كما في الدين يمكننا تمييز الأعمال الجيدة بلا حرج، ولكن حساسيتنا في هذه الكتابات تكون شديدة الحضور دون أدنى إمكانية للاستفادة منها في عمل حقيقي من أعمال الخير، وتهدر بذلك مشاعر ربما لا نمر بها بالقوة نفسها مرة أخرى، ولا يتحقق أي نفع ".
ما أخشاه أن العين نفسها التي يجرى معها من أثر قصة رويت ببراعة عن مصيبة خيالية، ربما نظرت دون عاطفة للبؤس الحقيقي الذي لم يُروَ بحبكة وأحداث وتتميق ". فالمحاكاة من صفات الشباب وعندما تتمثل فتاة مشاعر كلاريسا دون أن تعيش ما عاشته البطلة من مشاعر ومواقف ستكون النتيجة افتعالاً مجوجاً. ولقد رأيت بنفسى أمهات يسكن عليات ضيقة بائسة، يكيّن لبؤس بطلة خيالية، بينما يصرخ أطفالهن جوعاً ". ^(٨٩) استند المعاصرون إلى مثل هذه الاستشهادات في اكتشاف مفهوم التطهير الأرسطي والرؤية "البريختية" Brechtian التي تناقضه في وقت واحد، إذ تنبهوا لإحلال مفهوم التطهير محل السلوك الأخلاقي الفعلي.

Kelly, English. ^(٨٨)
McKeon, Origins. ^(٨٩)

أسهمت الرؤية الجديدة لمفهوم التطهير، إسهامًا كبيرًا في نظرية الواقعية للقرن الثامن عشر، شأنها شأن مفهوم الاحتمال، ويمكن فهم الواقعية بوصفها ذلك الفرع من مفهوم الاستقلال الجمالي الذي ظهر مرتبطًا بمنتجات الخيال، مثل القصص النثرية، الذي بدوره نشأ وارتبط ارتباطًا وثيقًا بمجال الخبرة الحياتية، وبطبيعة الحال لكل المنتجات الجمالية قدر من الارتباط بالخبرة الحياتية، وقد انشغل المعلقون من أديسون Addison حتى بيرك Burke وبعده، على نحو متزايد، بحقيقة ظاهرة وهي أن المتعة المستقاة من الخبرة الجمالية تتوقف على الخبرة الحياتية لما يصوره الفن ولكنها لا تقترب منها، ومن هنا ينبغي أن تقترب الخبرة الجمالية من الخبرة الحياتية لا أن تتطابق معها. وقد خص كوليردج Coleridge النثر القصصي بهذا الرأي:

يرتبط تميز الروائي ارتباطًا مباشرًا... بقدر المتعة التي يحدثها لدى قارئه. فمواقف العذاب وصور الفرع الصارخة هي أسهل ما يتلقى. وإن الكاتب الذي تحتشد أعماله بهذه المشاهد لا يستحق من الشكر إلا ما يستحقه من يدفعنا دفعا إلى الترويح عن أنفسنا بزيارة مستشفى عسكري، أو يجبرنا على الجلوس إلى طاولة التشريح الخاصة بأحد العلماء. إن تمييز الحدود الدقيقة، التي تغيب عنها المتعة من مشاهد الفرع ومشاعر التعاطف وعدم تجاوزها هو ما ينبغي أن يفعله الكاتب. (٩٠)

وسط الاهتمام بالخسارة الأخلاقية المترتبة على الشدح العاطفي، لم ينتبه إلى قوة للخطر الذي يمثله تشابه الرواية مع الواقع حتى كادت تسبق الواقع في الأولوية. كان الاحتمال هو الاسم الذي أطلق على هذا التشابه، مع الاستمرار في التأكيد على الاختلاف بين الواقع والرواية (على خلاف ادعاء التاريخية، أما الرافد الرئيسي الثالث لقيضان الواقعية، وهو تفسير المبدأ الجمالي بأنه التعليق الإرادي لعدم التصديق، فقد توجه بالخطاب للجانب الانفعالي من الاحتمال، أي حالة الوعي المزدوج التي تهذب وتعمق الآثار الأحادية للشدح العاطفي، وكانت صياغة كوليردج الشهيرة لهذا الوعي الناشئ عن الاستجابة للأعمال

الشعرية، سبقته تنظيرات مستمدة من خبرة قراءة الروايات. ابتدع رتشاردسون وفيلدنغ لقرائهم، عن وعى، الوسيلة الجمالية التي تعبر عن مبدأ التعليق الإرادى لعدم التصديق - من خلال " ممثل القارئ " عند رتشاردسون (فى شخصية السيد بى مثلاً) ^(٩١) والراوى العارف بكل شيء عند فيلدنج. ولكنهما لم ينظرا لهذه الوسيلة على نحو واضح كما فعل من بعدهما.

يرى أحد النقاد أنه " عندما يجلس شخص وفى يده رواية، يعلم أنه سيقراً قصة مؤلفة، ولكن إذا كانت هذه الرواية مكتوبة ببراعة، وراقت للقارئ فسرعان ما سينسى أنها خيال وينشغل بالقصة وكأنها عرض لوقائع حقيقية ". ^(٩٢) ويؤكد كمبرلاند Cumberland " أن الروائيين ليسوا بمخادعين، فهم كالحواة الشرفاء الذين يحضرون مشاهديهم بكل صراحة، قبل أن يبدأوا عرضهم، من أن حيلهم ليست إلا خفة يد، وثمره فن دقيق وبراعة الممارسة التي يسحرون بها العيون ولا يفرضونها على العقول، كذلك الروائي، يقر بأنه يستخدم حيلاً بارعة، تشبه الحقيقة والطبيعة، إذ بها من التناغم مع الواقع ما يستحق المديح، وبها كذلك من حيوية الأداء ما تنتزعه الرومانسة من الإعجاب ". ^(٩٣) ويصف أحد النقاد استخدام راد كليف لطريقة " تفسير الخوارق " فيزعم أن " القارئ يمر بتجربة كاملة يحظى فيها بترف غريب وهو مشاعر الفزع المصطنع، دون أن يضطر للحظة أن يطمس على عقله أو يذعن لضعف النزوع نحو تصديق الخرافة ". ^(٩٤)

إن ظهور الواقعية فى العقود الأخيرة للقرن الثامن عشر (لم يظهر المصطلح إلا فى القرن التالى) ذو صلة وثيقة بتطور معاصر فى فن السرد كان له أهمية قصوى فى تاريخ الرواية، حتى قبل أن يصل رتشاردسون بأسلوب المراسلة إلى صورته المتقنة، كان ذلك الأسلوب يعد طريقة ممتازة تضمن للقصة المسرودة ما يضمنه الحوار والحديث الفردى من

Mackenzie, *Lounger*, 20 (18 June 1785), J. and A.L. Aikin (Barbault), ^(٩١) *Miscellaneous Pieces in Prose and Verse* (17730, Monroe, *Olla Podrida*, 15 9 23 June 1787), Cumberland, *Observer*, 27 (1785): Williams; *Sylph*, 5 (6 Oct. 1795), Taylor.

Critical Review, 2nd ser., 19 (Feb. 1797), Bartolomeo. ^(٩٢)

McKeon, *Origins*. ^(٩٣)

Monthly Review, 42 (Jan. 1770), p.70, Bartolomeo. ^(٩٤)

صدق الشخصيات في المسرح. ^(٩٥) ويبدو أن ريتشاردسون هو الذي استفاد من إمكانات أسلوب المراسلة لأعلى درجة، فهذا الشكل قد أتاح له الفرصة الطبيعية الوحيدة لتصوير راق وحى لتلك الانطباعات الرقيقة التي تحدثها "الأشياء الحاضرة" في عقول من يتأثرون بها. وأدرك (المؤلف) أنه في دراسة الطبيعة البشرية، تقودنا المعرفة بهذه الانطباعات إلى أغوار العقل البشري، على نحو لا تتيحه التأملات الأكثر عمومية وبرودة مما يناسب قصة أكثر اتصالاً وأشد اختصاراً.

كانت الرسائل تكتب عندما تكون قلوب كتابها منصرفة إلى ما تكتب كل الانصراف.. ولهذا فهي ليست عامرة بالمواقف الحساسة فحسب، بل "بما يمكن أن نسميه بالوصف وبالتأملات الآنية.. (وهي أفضل بكثير من الأسلوب السردى الجاف) غير الحى لشخص يقص الصعوبات والأخطار التي انتهى من التغلب عليها... وهو يقصها في سكينه، فإذا لم يكن الراوى منفعلاً بقصته، فهل ثمة احتمال أن يفعل بها القارئ؟". ^(٩٦)

فتح شكل المراسلات نافذة مباشرة على أعماق مشاعر شخصياته، ولا تكمن "طبيعته" في الانطباع الذي تحدثه "آنيته" فحسب، بل في أنه يستخدم الكلمات والوعى الذي يميز كل شخصية: "فاللمحات الحقيقية واللمسات اللطيفة، التي قد تبدو تافهة أو غير ذات صلة، لها أثر مدهش في تعزيز تشابه الصورة مع الواقع... فكل شخصية تتكلم بصوتها وتعبّر عن مشاعرها وتطلق عواطفها دافئة من القلب، وهذا يسمح بقدر من التأملات الأخلاقية لا حدّ له. ^(٩٧) واتساقاً مع النظرية العامة القائلة بتعليم المبدأ الأخلاقى بضرب المثل، يؤكد هذا الناقد جدوى التعبير عن المشاعر بضمير المتكلم في تحقيق التوجيه الأخلاقى، وتتوقف ثمرة التأمل المنفصل على وجود خبرة مسبقة ومباشرة لدى القارئ يتمثلها عند القراءة. كما أن شكل المراسلة يضع القارئ في "موقف الترقب نفسه الذي يفترض أن يكون فيه شخوص الموقف أنفسهم". "فالإيهام مستمر وتام.. فأنا أقاطع كلاريسا البائسة حتى تختلط دموعى بدموعها. وإننى لأفاجئها بالكلام كما لو كانت حاضرة معى. ولا أعتقد أن مؤلفاً تمثل شخوصه كما فعل

^(٩٥) Henry (1795), VI, I Williams.

^(٩٦) Monthly Review, 2nd ser., 15 (Nov. 1794), Williams.

^(٩٧) Day, Told in Letters, ch. 7.

رتشاردسون.^(٩٨) أما لو بدأنا " بالتأملات العامة " الخاصة " بالسرد المختصر " فسنفقد أساس التعاطف الانفعالي الذي يقوم عليه التهذيب الأخلاقي. " ولكن مؤيدى رتشاردسون أنفسهم يقرون بقيود شكل المراسلات؛ لأنه يشجع التطويل والتكرار الممل، ولا معقولة أن يعتمد كل الناس على الرسائل وأن يستمروا بلا انقطاع في ذلك، حتى بين الشخصيات التي " يتيسر لها الحوار المباشر ".^(٩٩) وتعزز الرسائل صفة الغرور، فقد كتب أحد أصدقاء رتشاردسون يقول له إن مدح الذات في الشخصيات " يجب تجنبه قدر الإمكان " صحيح أنه " عندما تكون المشاهد المقدمة متقدمة المشاعر، ينبغي أن تكون شخصيات المشهد مصدر هذا الانتقاد الشعوري، وإلا فقدت هذه المشاهد روحها ". مع ذلك "أنا على اقتناع بأنك قادر على أن تبين لنا " تلك الفضائل التي يمكن استخلاصها من هذه المشاهد العاطفية " (من السيدة دونلان إلى رتشاردسون ٢٥ سبتمبر ١٧٥٠) ^(١٠٠). ولكن فيلدينج كان أغلظ على رتشاردسون من ذلك، إذ يشير إلى صياغة رتشاردسون للمبدأ التعليمي الذي يعدّ القصة وسيلة تعليمية أو شيئاً من هذا القبيل. ويسفه فيلدينج هذا الطموح غير المعقول الذي "يهدف لإصلاح شعب كامل باستخدام القصة التعليمية، فيغرس فيهم أخلاقاً أسوأ مما هم عليه ". ^(١٠١) فخطر استخدام ضمير المتكلم في الرسائل المباشرة - ويمثل هذا محور المعارضة التهامية في شاميليا *Shamela* - يكمن في أن المؤلف ليس لديه فرصة للتعبير عن أفكاره باستخدام ضمير الغائب؛ ليهذب تلك الأخلاقيات التي تعبر عنها الشخصيات غير الفاضلة.

رغم أن فيلدينج نفسه وعدداً من روائبي النصف الثاني من القرن الثامن عشر (أبرزهم فرانسيس بيرني Frances Burney) استخدموا أسلوب السرد الذي اتفق أغلب نقاد الإنجليزية على تسميته " الخطاب الحر غير المباشر "، لم يسم أو يتم التنظير له بشكل تام إلا في بداية القرن العشرين، ويمكن فهم هذا الأسلوب بوصفه وسيلة أفضل للنفاذ إلى داخل الشخصية، مع

(٩٨) Warburton, Preface to *Clarissa* (1748), III; Richardson, Preface to *Clarissa* (1751): Williams.

(٩٩) *Critical Review*, II (March 1761), Williams.

(١٠٠) Beattie, *On Fable and Romance* (1783), *Gentleman's Magazine*, 40 (Oct. 1770): Williams.

(١٠١) Cumberland, Henry (1795), III, I, Williams.

إتاحة الوصف الخارجى المتحرر من ادعاء التاريخية (على خلاف شكل المراسلة). وقد تم تعريف هذه الطريقة حديثاً بأنها " أسلوب طرح أفكار الشخصية بألفاظها مع الإبقاء على استخدام ضمير الغائب، وزمن السرد الأساسى ". يجمع الخطاب الحر غير المباشر، وفقاً لهذا التعريف، مزايا سرد المخاطب والغائب؛ إذ يتيح للراوى الدخول إلى عقل الشخصية والتحدث من داخله، كما يتيح له الخروج من حدود الشخصية، والتعليق الخارجى على ما بداخلها.^(١٠٢) لم يصل منظرو الرواية الأوائل إلى هذه الدقة التعريفية إلا أن مناظرتهم حول مميزات شكل المراسلات وقيوده اقتربت بصورة كبيرة من رسم ملامح طريقة السرد التى كانت تتشكل بالفعل آنذاك لكنها لم تكتمل، وكأنها جمعت خير ما عند ريتشاردسون وفيلدنج. ويمكن رؤية الخطاب الحر غير المباشر فى سياقنا هذا بوصفه طريقة معقدة تشبه منهج الواقعية وتصب فيه. إذ تحقق توازناً بين ادعاءات المثال والمبدأ، التسلية والتعليم، المشاعر والعقل، ضمير المتكلم وضمير الغائب، وبين فنيات الإيهام والكشف الواعى لها.

توجه جهد الواقعية المبكرة إلى تحقيق هذا التوازن بين الإيهام وكشف الإيهام، وقد أدرك منظرو الرواية الكبار هذا المسعى عندما أكدوا، كلُّ بأسلوبه، على أن مناقشة الأمور الشكلية داخل محتوى ما يكتب يعد من الخصائص الأساسية للجنس الروائى.^(١٠٣) فهذه الطريقة أبقت الممارسة الروائية على ما يميزها من مرونة وعلى ميلها للتأمل النظرى فى نفسها حتى فى غياب التصديرات المخصصة للتعليق الصريح. أعادت نظرية ما بعد البنيوية توصيف الواقعية فحصرتها فى فنيات الإيهام، أى السعى نحو تحقيق شفافية التمثيل المباشر، وفى هذا تقول نظرية ما بعد البنيوية عن نفسها أكثر مما تقول عن الواقعية.^(١٠٤) ذلك أن تبسيط الواقعية بأثر رجعى لا يغذى إلا المفارقة الحتمية المتضمنة فى عبارة "التقليد الروائى" فتلك العبارة تقتضى أن ننظر لكل طور من أطوار الرواية المتلاحقة باعتباره متفرعاً ومنفصلاً عما قبله من أطوار فى آن واحد.

Williams. (١٠٢)

Preface to *Journal* (1755). (١٠٣)

Cohn, *Transparent Minds*. (١٠٤)

مما تقدم نرى من المشروع أن نسأل إلى أى حد أبقى مذهب الواقعية - الشدح الوجدانى والاحتمال والمبدأ الجمالى - على الغرض التعليمى من تقديم المبدأ الأخلاقى عن طريق المثال، وهو الغرض الذى ربط المعاصرون بينه وبين الجنس الأدبى الجديد، فعن طريق تجنب ما ينطوى عليه شكلا التاريخ والرومانسة من عناصر متناقضة بينهما ومستبعدة الحدوث فى الواقع، وسعت الواقعية من رقة "الطبيعية" فى القصص وعمقت هدفها، فما العلاقة بين الواقعية و "الأخلاق" ؟

إن العناصر الروائية الداخلية التى نعتها اليوم شكلية داخلية - اتساق الشخصية ووحدة التصميم والاحتمال الداخلى - ما نوقشت وفصلت إلا لخدمة غاية أخلاقية خارجية لا تبدو اليوم ذات صلة بهذه العناصر، ويمكن القول إن رواية القرن الثامن عشر قد "تشربت" منهجاً تعليمياً يظهر فى أنها تجعل من تعليم البطل درساً فى المعرفة الاحتمالية التى لها مثالياً، ما يوازى التجربة الحقيقية للقارئ؛ ولكن تكرار التأكيد بشكل أعم، على أن تعليم المبدأ الأخلاقى فى الرواية الحديثة قد امتزج بمتعة المثال المقدم - بحيث تعد الاستجابة الممتعة دالة على القيمة الأخلاقية للقارئ - وما هى إلا وسيلة جديدة لتأكيد عدم الأهمية النسبية للمغزى الأخلاقى فى التقييم الأدبى الحديث. لم يكن الحرص على الاحتمال فى تسعينيات القرن الثامن عشر سببه ما يحققه من طبيعة فحسب بل ما يملكه من إمكانية للتوجيه الأخلاقى، وبعدها بخمسين عاماً، لم يعد الكتاب يحرصون على الإشارة إلى الدور التعليمى للاحتمال.

كان هذا نتيجة للتقسيم الحديث للمعرفة، فالمعتاد فى الحداثة أن ترى فى القرن الثامن عشر التزاماً غريباً بالتعليم الأخلاقى والوعظ عمومًا، مع ذلك ينبغى أن نذكر أن هذه الظاهرة لا تمثل اهتماماً زائداً بمنهجية التعليم الأخلاقى، وإنما توجهها نحو اندماج هذه المنهجية الأخلاقية لتكوين فئة من فئات المعرفة المختلفة، وليس الهدف الأخلاقى (كما تقول الرؤية الشائعة) هو الذى يهيمن عليها جميعاً، ولا نستطيع القول بأن الغرض الوعظى كان مقبولا فحسب آنذاك، بل كان يعد النمط التعليمى الصريح الذى استخلص من بين أنقاض منظومة قديمة كان الغرض من كل ألوان المعرفة فيها وعظيماً سواء ضمناً أو علناً، وبالمثل، فإن القلق المعاصر بشأن تأثيرات الرواية على القراء السريع التأثير، لا يشير إلى زيادة النزوع

إلى تحقيق الالتزام الاجتماعي والانضباط العفوي، بل يشير إلى زيادة التخوف من أن يتسبب عدم الاستقرار الاجتماعي في إضعاف أنواع الخطاب التنظيمي المعتادة (شديدة الفاعلية).

انقسم الغرض الوعظي التعليمي انقسامًا طبيعيًا فخرج منه ابتكار آخر من ابتكارات عصر التنوير ألا وهو "الجمالي". أما نموذج الرواية بوصفها مثالاً يعلم المبدأ الأخلاقي فلم يعد مقنعًا لأحد، إذ إن الرواية الحديثة ترى في المتعة والتعليم أو الجمالي والوعظي طرفي نقيض لا يلتقيان. وكان أول تنظير للرواية، بوصفها الجنس الأدبي "الحديث"، قد استخدم هذه المصطلحات التي تشير إلى الدور المحوري للرواية في الجهد التجريبي للتيسيق بين الفئات التي كانت تعد في السابق متنافرة أو منفصلة ضمناً، ويمكن القول بأن نظرية الرواية الحديثة قد استوعبت العنصر الوعظي في نسيجها مع العنصر الجمالي؛ لأنها ما زالت تبت الحياة في التعارض الناشئ بينهما باستخدام مصطلحات أخذت شكلاً مستقرًا مثل الشخصية مقابل الحكمة، والوصف مقابل السرد، والتمثيل مقابل الحكى، والشكل التام مقابل الشكل التتابعى... وهكذا. ويتكرر هذا الموقف عندما نترجم نظرية الرواية الحديثة العلاقة الإشكالية بين الجمالي والتعليمي إلى سلسلة من الأشكال المتعارضة دائمة التغير: الواقعية في مقابل ادعاء التاريخية، والحداثة في مقابل الواقعية، وما بعد الحداثة في مقابل الحداثة وهكذا. ومن المؤكد أن هذا الرأي القائل بالتعارض المرحلي تهدمه ضمناً استمرارية السلسلة التي تجعل العلاقة نسبية دائماً - أى بمقتضى وجود "تقليد روائى" راسخ، وبالمثل، إذا استخدمنا منطق التمييز الجنسي، فالرواية شكل "مؤنث" وهذا التأنيث يستتبع استيعاباً كاملاً للعنصر الذكوري فيهنّب نزوعه التعليمي ويرقيه، أو يقوم "بتدجين" التوجه الأخلاقي الذكوري فقط.

ويمكن اختزال هذا التطور إذا تناولناه من منطلق تاريخ الأجناس الأدبية، فالأجناس الأدبية النثرية التقليدية، كالملمحة والرومانسة، كانت تعد قصصاً مسرودة تعلم حقيقة أسمى وأعمق مما لدى الشكل القصصى مع ما بينها من تشابه، وعندما حاز الصدق التاريخي الإمبريقي مكانته المتميزة في بداية العصر الحديث، كان يعاب على القصة عدم تطابقها مع الصدق التاريخي. فلم يعد أمام القصة سوى أن تعلن أنها في خدمة الأخلاق لتبرر وجودها. وقد اتخذت من التاريخية ستاراً لها، وتمسكت باحتمال الصدق، فصار الحكم عليها بمعايير

كانت من قبل ضمنية، ولم يعد ثمة تعارض جوهري بين الرواية والرومانسة بعد أن تعلمت نظرية الواقعية - وبمصطلحات شديدة التعقيد - الدرس الأساسى الذى يقول بعدم تناقض القصة مع الحقيقة، وهو الدرس الذى كان مطومًا دائمًا فى الرومانسة، ومع ذلك فالمصطلحات التى يمكن أن تفهم من خلالها تنتمى إلى نظرية معقدة هى نظرية الاستجابة الونية التى لم يكن لها مثيل كفاء لها، ولا تجد قبولاً لدى من اعتادوا على قراءة أنواع من القص قبل الرواية.

القصص النثرى: ألمانيا وهولندا

س. و. شونفيلد C. W. Schoneveld

نتناول هنا تطورات الجدل النقدى حول القصص النثرى فى لغتين مختلفتين فى فصل واحد لأسباب عملية، منها تماثل أوجه الاختلاف والشبه بين النقد الألمانى والنقد الهولندى وكذلك أوجه الاختلاف والشبه بين النقد الإنجليزى والنقد الفرنسى، فهناك مساحة مشتركة بين صور النقد الأربع، وتقوم هذه المساحة فى الأصل على الموروث الكلاسيكى لعصر النهضة فى أوروبا، حيث كانت اللغة اللاتينية اللغة المستخدمة فيها جميعاً، ولكنها استمرت فيما بعد من خلال تزايد الاتصال عبر الترجمات بين اللغات المحلية. وفى النهاية، يعدّ هذا الجدل جدلاً أوروبياً إلى حد كبير، جداً إذ فروق إقليمية، ولكنها فروق دالة أحياناً، وسنتناول فى القسم الأول من هذا الفصل العالم الناطق باللغة الألمانية، ثم نتناول فى القسم الثانى الجمهورية الهولندية.

النظرية الألمانية والنقد الألمانى

يمكن القول بوجه عام إن التطوير الألمانى حول القصص النثرى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر أظهر رفعة ثقافية تزيد على ما توفر فى إنجلترا، كما كتبت أبحاث أكثر بصورة مستقلة عن نصوص معينة من هذا النوع الأدبى، ولكن حتى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، كانت مصطلحات هذا الجدل فى ألمانيا تشبه تلك المصطلحات التى تستخدم فى الدول الأوروبية الأخرى، وتجاهل النقد الألمانى فى النصف الثانى من القرن السابع عشر، مثل نظريته الإنجليزى والفرنسى، الأشكال الشعبية الأدنى من القصص النثرى المعاصر وركز على الرومانس الرعوية pastoral romance والرومانس البطولية heroic romance، كما يتم ممارستها فى إيطاليا وإسبانيا وفرنسا وإنجلترا وتصل ألمانيا مترجمة، وكان النقد

الألماني، حتى ثمانينيات القرن السابع عشر، يهدف إلى شرع^(*) هذه الأعمال وتحديد موقعها فى هرمية الأنواع الأدبية الموجودة. أما على مستوى المصطلح، فلم يكن هناك لبس كبير مثل ذلك اللبس الذى عرف فى اللغة الإنجليزية؛ لأنه تم قبول مصطلح roman (الرومانس/ الرواية) منذ البداية، مثل الحال فى فرنسا، دون أدنى ارتياب بصفته المصطلح النوعى العام المناسب. وطالب المدافعون عن الرومانس بوضع الرواية فى مكانة جنباً إلى جنب مع الملحمة epic، بل سألوا بينها وبين ذلك النوع الأدبى ذى المكانة الرفيعة. وفى فرنسا، صارع الأسقف إويه Bishop Huet صراعاً مريراً فى سبيل تأصيل الرومانس وإرقائها إلى المكانة النبيلة اللائقة بها؛ ليضعها على قدم المساواة مع الملحمة، وفعل ذلك فى بحثه الذى ترجم إلى الإنجليزية بعنوان بحث عن الرومانسات وأصولها *A Treatise of Romances and their Originals* فى خلال سنتين من نشره [بالفرنسية] عام ١٦٧٠^(١). واكتسب دفاع إويه عند المنظرين الألمان مصداقية أكبر، بل وأرشدتهم إلى الطريق المناسب الذى يسلكونه. ولكن حتى قبل أن يترجم نص إويه من الفرنسية إلى الألمانية على يد إيرهارد فيرنر هابل Eberhard Werner Happel عام ١٦٨٢، وضع كتاب الشعر *Dichtkunst* (١٦٧٩) لسجموند فون بيركن Sigmund von Birken - (أول كتاب فى الشعرية الألمانية يولى الرومانس اهتماماً كاملاً) - الرومانس على قدم المساواة مع الملحمة، وقبل نشر هذا العمل، كان بيركن نفسه وآخرون قد اقترحوا نوعين أدبيين فرعيين sub-genres أسموهما القصيدة التاريخية GedichtGeschicht والتاريخ الشعرى GedichtGeschicht على الترتيب، حتى يميزوا بين القصص النثرى الذى له حبكة حقيقية ولكن يتم تجميله بوقائع مخترعة وسرد غير متسلسل زمنياً ولا يختلف عن الملحمة إلا فى استخدامه للنثر، وبين تلك القصص التى

(*) شرع شرعاً، أى أضفى الطابع الشرعى على كذا أو أكسبه الشرعية. (المترجم)

(١) انظر الجزء الخاص بفرنسا.

تطابق الواقع تمامًا ولكنها تخفي صدقها من خلال الأسماء المستعارة والظروف المختلفة، أو تلك القصص المخترعة تمامًا ولكنها مصممة لتعلم درسًا أخلاقيًا^(٢).

هناك كتاب آخرون مثل مورخوف Morhof ولوميس Omeis وروت Roth تبعوا إوييه أيضًا في تمييز الرومانس عن الملحمة من خلال اللغة النثرية التي تكتب بها فقط (لامرت وآخرون *Lämmert et. al*). ولكن سرعان ما تم تحديد أنواع فرعية أخرى بمعايير أخرى، خاصة ما حدده كرستيان توماسيوس Christian Thomasius في كتابه مشاهد يتأمل الحرف *Spectator avant la lettre*، كذلك ما تم تحديده في دورية أحاديث شهرية *Monats Gespräche* (١٦٨٨ وما بعدها)، ومواضع أخرى. هذا توماسيوس حنو النقد الفرنسي، ويميز بين القصة الطويلة والقصة القصيرة، وعدّ الثانية نوعًا فرعيًا آخر من الرومانس يتناول علاقة غرامية خاصة بين شخصين، في مقابل القصة الطويلة التي تتناول تاريخ أمة بأسرها، وفيما بعد أضاف إلى تصنيفه الرومانس النثري الشعبي *Volksbuch*، والرومانس الرعوى والهجاء النثري *prose satire*، وانتقل في تقويمه النقدي بعيدًا عن منهج النافع الممتع *utile dulci* إلى التقدير الفني لمحاكاة الواقع *Verisimilitude* (لامرت وآخرون)^(٣).

كان لدى جوتارد هيدجر Gotthard Heidegger - راعى الكنيسة السويسري البروتستانتي وممثل البيوريتانية Puritanism الأوروبية - ارتياب جذري في كل القصص المتخيل *fiction* والخيال في الشعر بوجه عام، وفي كتابه ثراء الأسطورة القصصية أو خطاب فيما يسمى الرومانس *Mythoscopia Romantica, oder Discours von den so benannten Romans* (١٦٩٨) يرى أن ظهور الشكل الأقصر في فرنسا - القصة القصيرة *nouvelle* - علامة على أن هذا النوع الأدبي ككل سيتضاءل حتى ينقرض

(٢) استخدم بركن ألفاظًا وتعبيرات مماثلة في مقدماته لما يلي: Herzog Anton Ulrich's *Aramena* (1669) and *Teutsche Redebind- und Dichtkunst* (1679). Cf. Johann Rist, *Zeit-Verkürzung* (1668), "Fablehafte Historien" and "wahrscheinliche Geschichten" (1668). (٣) Eberhard Lämmert et al. (eds), *Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880* (Köln/ Berlin, 1971).

(لامرت وآخرون)، ويرى أن القصص التي تجمع بين الواقع والخيال أسوأ من القصص المتخيلة تمامًا، حيث إنها تزعم أنها تصحح عمل الله كما ينعكس في التاريخ. وكان لابد أن تثير هذه الرؤية ردود أفعال شتى؛ فأعرب البعض عن اتفاقهم التام معها، بينما ساند آخرون، مثل ليبنتس Leibniz، بعض جوانبها، كما كان هناك معارضون أشداء، مثل نيقولاوس هيرونيوموس جندلنج Nicolaus Hieronymus Gundling وإردمان نويميستر Erdmann Neumeister، واصلوا دفاعهم عن الرومانس، وأدان ليبنتس، عند عرضه لبحث هيدجر، القصص الغرامية histoires galantes الجديدة القادمة من فرنسا، بأنها قصص غير مقنعة عقلاً old wives' tales من (حكايات العجائز)، إلا أنه أكد فائدة وإبداع أفكار جميلة ومثالية مثل ما نجد في الرومانس البطولية الفرنسية، باعتبارها وسيلة من وسائل تهذيب الأخلاق، وكان رد فعل جندلنج يقوم على التمييز بين القصص الجيد والقصص السيئ، سواء كان طويلًا أم قصيرًا، ويتوقف الأمر إذا كان هذا القصص يتناول غرامًا فاحشًا أو غرامًا "عاقلاً"، وأكد بوجه عام على الفرق بين الاختلاق والكذب. إذا صح أن نويميستر هو مؤلف كتاب *Nouveau roman* (١٧٠٨)، حيث نجده أكثر تقديرًا من غيره للرومانس الغرامية galante Roman، خاصة في شكلها الهزلي والهجائي، حيث عُدّها كتبًا موضوعة في قواعد السلوك، مفيدة في تحقيق فريضة اجتماعية prudentia civilis أو الشخصية الحقيقية للرجل المتوحد للنساء في المجتمع.

حتى منتصف القرن الثامن عشر، ظل النقد والنظرية يستندان إلى الأصناف المتوطدة السابقة. وعند مناقشة القضايا التقليدية، صار معيار محاكاة الواقع Verisimilitude مركزياً في مناقشات جوتشد وبراييتجر وبودمر Bodmer. تناول يوهان يعقوب برايتنجر Johann Jacob Breitinger هذا المعيار بالنسبة للشعر (بمعنى الأدب) بوجه عام معرفاً إياه بأنه أي شيء يعدّه الذهن النقدي ممكناً وغير مناقض لنفسه في موقف معين، وقدمت مناقشة بودمر لـ دون كихوته Don Quixote في كتابه *Merkwürdiges* عن العجائب الشعرية لدى الشاعر Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der dichter (١٧٤١) تطويراً جديداً لمعيار محاكاة الواقع، حيث أفسح في

ذهن البطل مجالاً للحقائق الذاتية والزائفة التي احتفظت بصفاتها نوعاً من "العجائبي" marvelous في حدود الإمكان، واعتقد، للمفارقة، أن هذه الأوهام تولد في القارئ فضيلة أكبر من تلك التي تولدها رومانسات العصور الوسطى التي استقى منها دون كيخوته أوهامه، كما تفلسف بودمر أيضاً حول نسبية حقيقة التاريخ؛ لأنها تعتمد بالضرورة على التقارير فقط، بالمقارنة بحقيقة الرياضيات، وجعلته هذه الحجة يرفع الرومانس إلى مستوى التاريخ (الذي ظل يحتل مكانة عالية). عرض يوهان كرسٹوف جوتشد Johann Christoph Gotsched بعض أعمال القصص النثرية قبل أن يضيف فصلاً عن الموضوع للطبعة الرابعة من كتابه مقالة في نقد الشعر *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (١٧٥١). وكان يستند إلى إوييه قلباً وقالباً: يكتب بلهجة فرضية قوية عن اتساق رسم الشخصيات وثباتها وابتداء السرد من قلب الحدث *in medias res* وعقاب الرذيلة ومكافأة الفضيلة ومحاكاة الطبيعة (التي نعرف بأنها مشابهة ما يحدث في الحياة الواقعية) وعلى الرومانس أن تتساق لهذا المعيار الأخير انسياقاً تاماً أكبر حتى من انسياق الملحمة له.

أحال جوتشد الرومانس إلى مرتبة أدنى في هرمية الأنواع الأدبية، وأبدى اهتماماً بها في النهاية في كتابه المذكور يرجع بلا شك إلى النجاح الكبير الذي أحرزه ريتشاردسون Richardson وفيلدينج Fielding عند ترجمة أعمالهما إلى الألمانية في منتصف أربعينيات القرن الثامن عشر. احتفت المجلات الأسبوعية الأخلاقية *moral weeklies* وحتى الدوريات المتخصصة *learned periodicals* بجمع الشخصيات والمواقف المعقولة والحث على الفضيلة، وتم النظر إلى تحليل أكثر العواطف للبشرية سرية وأعمق منابع السلوك الأخلاقي عند ريتشاردسون وفيلدينج على أنها أدوات تربوية في المقام الأول، إلا أن عام ١٧٥١ شهد قول يوهان أدولف شليجل Johann Adolf Schlegel بمساواة الرومانس بالشعر كشكل من أشكال الفن، محدداً قيمتها في قدرتها على الإمتاع، لا مجرد التعليم، وقارن كارل فريدريش ترلتش Karl Friedrich Troeltsch، بصورة أكثر تقليدية وأكثر نفعية، الرومانس بالمرحلية، لدرجة أنه نادى بتطبيق القواعد المسرحية الأرسطية على كتابة القصص النثرية. ومثلما الحال في إنجلترا حيث صار ريتشاردسون وفيلدينج الشخصيتين البارزتين في الجد

حول المثالية idealism والواقعية realism في رسم الشخصيات، تطور جدل مماثل في العالم الناطق بالألمانية، حيث كان روسو نقيض ريتشاردسون. ولكن حتى قبل عشر سنوات من ظهور رواية نوفيل إلويز *Nouvelle Héloïse* (١٧٦١) لروسو، كان هناك دفاعان قويان - أحدهما لجوتهولت إفريم لمتنج Gotthold Ephraim Lessing والآخر ليوهان كارل دانرت Johann Karl Dahnert - عن وصف الحياة الشخصية للشخصيات التي تنتمي لعامة البشر بفضائلها ورذائلها المعتادة.

كان دفاع روسو - ضد ريتشاردسون (في الخطاب الحادي عشر من اعترافاته *Confessions* ١٧٦١) - عن منهجه في التركيز على قلة من الشخصيات ليست "فوق مستوى الطبيعة" وموضوع بسيط لا بد أن يستمر في جذب الاهتمام دون التشبث الذي ينجم عن كثرة الوقائع والحوادث - كان هذا الدفاع نقطة البدء لمناظرة خصبة بين موسى مندلسون Moses Mendelssohn ويوهان جورج هامان Johann Georg Hamann. ولمفارقة، اتهم مندلسون، في كتابه رسالة عن أحدث ما في الأدب محل النظر *Briefe, die Neueste Litteratur betreffend* (١٧٦١)، روسو بتقديم شخصيات مثالية دون إظهار أدنى معرفة بأسرار القلب البشري، وتلك صفة أعجب بها عند ريتشاردسون، علاوة على أن روسو افتقر إلى المهارة السرديّة والقدرة على كتابة الحوار والمقدرة على الاستحواذ على خيال القارئ، ورد هامان ردًا مازحًا على مندلسون (١٧٦٢)، حيث أجاز أن يستخدم الفنان نوعًا من غير الممكن من أجل أن يخلق جمالًا شعريًا، "لامعقول إلا أنه صادق" وأكد على قيمة الأصالة في مقابل المحاكاة، وهو يشير إلى كتاب تخمينات حول الإنشاء الأصلي *Conjectures on Original Composition* لإدوارد يونج Edward young عدة مرات.

دارت كل هذه المناقشات حول الكتاب الأجانب، وظلت المحاولات الألمانية القليلة في المحاكاة في الظل إلى حد كبير، أو تلت نقدًا معاديًا^(٤). وفيما بعد تم النظر إلى الكونتيسة السويدية *Schwedische Gräfin* لكرستيان فورشتجوت جيلبرت Christian Fürchtegott Gellert التي كتبها عام ١٧٤٦ على أنها أول رومانس ألمانية أصيلة، بالرغم

Vosskamp, *Romantheorie*. (٤)

من أنها لم تحظ بحماس كبير، ولكن بدأ النقد خلال ستينيات القرن الثامن عشر في الدفاع عن كتابة شكل قومي من القصص النثرية. واكتسبت رواية قصة أجاتون *Geschichte des Agathon* (١٧٦٧) شهرة خالدة باعتبارها أول رواية ألمانية عظيمة "الرواية الأولى والوحيدة للذهن المفكر"، حسبما يلاحظ لسينج، وكثير الثناء على جمع هذه الرواية بين جاذبية الخيال وعمق الفكر، إلا أنه تم النظر إلى مكان الحدث الذي يدور في العصور القديمة على أنه عيب، خاصة حيث إن "الطابع المتفرد لأمتنا وما يستتبعه من تقاليد يمثل مادة خصبة للروايات"، على حد قول فريترش جابريل ريزيفيتس *Friedrich Gabriel Resewitz*، وأعرب عن أسفه على أنه لم يتجاسر أحد على نقل موقع الأحداث إلى ألمانيا، ومع ذلك تمثل رواية فيلاند نقطة تحول في تاريخ الرواية الألمانية ونظرية الرواية، وقلد فيلاند فيلدنج بأن استخدم راويًا يجادل حول العمل الذي يرويّه، وحدث ذلك أيضًا في أول رواية نشرت له وهي رواية مغامرات دون سلفيو *Abenteuer des don Sylvio* (١٧٦٤)، على سبيل المثال في الباب الخامس، الفصل الأول، "حيث يسر المؤلف أن يتحدث عن نفسه". وفي هذه الرواية امتثل فيلاند لبودمر وبراييتجر وأكد على "العجائبي" باعتباره عنصرًا جوهريًا في الفن. ولكن بينما وضع براييتجر العجائبي جنبًا إلى جنب مع "الممكن"، استتبّط فيلاند طريقة لدمج الاثنين في دون سلفيو، فالسرد يجعل أو هام البطل الكيشوتية محتملة بصفقتها حقائق في ذهن الشخصية، حسبما يذهب الراوي، مصرًا على أنه أيًا كان ما يحدث لدون سلفيو، فإنه يقع في إطار المجري المعتاد للطبيعة. وفي الباب الأول، الفصل الثاني عشر، يصدر الراوي تعميماته بشأن هذه المفارقة ويقول إنها موضوع عمله، وعندما وصف بودمر دون كيشوت بالطريقة نفسها، قابل بينها وبين رومانسات العصور الوسطى، حيث كان تقديم المغامرات العجائبية نفسها على أنها حدثت بالفعل.

يقدم فيلاند راويّه مرة أخرى مثل فيلدنج بصورة تشي بالمفارقة على أنه شخص يروي تاريخ أحدث حقيقة وكذلك على أنه شخص يبتدع قصة، ولكنه يبتكرها دومًا وفقًا لمبادئ الطبيعة. ويذكر فيلاند فيلدنج بالاسم، ويدافع عن الطابع التاريخي لروايته أجاتون، في مقدمة الطبعة الثانية (١٧٧٣) بأن صدقها لا يمثل صدق الوقائع التاريخية، بل صدق الطبيعة

البشرية بوجه عام، ويصر في أكثر من موضع في الرواية نفسها على أنها تتماشى مع الطبيعة أكبر بكثير من تلك "الرومانسات الوقتية" أو حتى "الأخلاقية" التي لا يتغير فيها البطل أبدًا^(٥).

بُعِيد عمل فيلاند ظهر كتاب يوهان تيموثويس هرمس Johann Timotheus Hermes بعنوان رحلة سوفينس من ميمل إلى سكونيا *Sophines Reise von Memel nach Sachsen* (١٧٧٠) حيث انتقلت الأحداث أخيرًا إلى ألمانيا نفسها، كما يظهر من العنوان. هناك خطاب من الرسائل الأولى في هذه الرواية (من قبل المؤلف، على ما يبدو) يدعو النقاد إلى التعاون في خلق رواية ألمانية أصيلة فعلا تحذو حذو ريتشاردسون وفيلاندج، لكنها لا بد أن تتجنب تقليدهما تقليدًا مباشرًا. ولا بد أن تتميز هذه الرواية المثالية بهدف جاد ووقائع ذات صلة خفية بالرؤية الأساسية الخفية أيضًا، كما تتميز بلغز في هوية البطل حتى تستحوذ على اهتمام القارئ على طول الخط، ولكن دون أن تجعل الشخصية الرئيسية كاملة على نحو غير طبيعي (لامرت وآخرون). تساءل كاتب قام بعرض الرواية في مجلة مركير الألمانية *Teutsche Merkur* (١٧٧٣) عما إذا كان التأكيد على الدهشة طريقة قابلة للبقاء من طرائق الوصول إلى الأصالة، واعتقد أن هدف هرمس الأساسي يتمثل في موازنة قضية الأخلاق الاجتماعية، إلا أنه أشار ضمناً في الوقت نفسه إلى أنه من الأفضل سرد تاريخ القلب البشري وتقديم اكتشافات "نفسية" (وذلك استخدام مبكر لهذه الصفة في نقد الرواية).

يمثل رد الفعل هذا التوجهات الجديدة في نظرية الرواية الألمانية ونقدها، وأسهمت دورية مركير الألمانية ودورية المكتبة الجديدة للآداب الرفيعة والفن الممتع *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* إسهامًا كبيرًا في ذلك. وفي الدورية الثانية منهما كان كرستيان جارفه Christian Garve، أستاذ الفلسفة بجامعة لايبزيغ Leipzig، قد قال بأنه بينما تناول القدماء الجوانب المنظورة من الطبيعة، يجب على المحدثين أن يأخذوا على عاتقهم مسئولية الكشف عن الحافز الداخلي للسلوك البشري وأن يجدوا طرائق ناجحة للتعبير عن هذه العواطف والأحاسيس في الفن، وتأثر جارفه

(٥). Preisendanz, "Auseinandersetzung".

في هذه الآراء بالمفكرين الإنجليز أمثال إدموند بيرك Edmund Burke وهنري هوم Henry Home. هناك مقالة أكثر نفعية نشرت في هذه الدورية بعنوان الحدث والحوار والسرد Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung (١٧٧٤) للكاتب يوهان يعقوب إنجل وفيها حوّل هذا المفهوم ومفاهيم مرتبطة به إلى مبحث في أركان الرواية، وأراد أن يوسع "الحدث" action ليشمل التعبير عما يدور في النفس، وهنا فضل الحوار على السرد تفضيلاً كبيراً بصفته ذا قدرة تعبيرية أكثر مباشرة وبراعة وبالتالي طريقة أكثر نجاحاً من طرائق التقديم. من ناحية أخرى، يسمح السرد بحرية أكبر في تناول الزمن من خلال تسليط الضوء على لحظة زمنية معينة أو على العكس من ذلك المرور مرور الكرام على حلقة episode بأكملها من حلقات السرد، كما في عبارة تلخيصية مثل "جئت، رأيت، تغلبت". كما أن السرد يفسح مجالاً أكبر بكثير من الحوار لتقديم وجهة نظر الراوي.

تأثر فريترش فون بلانكنبورج Friedrich von Blanckenburg بكل من جارفه وإنجل، وفي العام نفسه (١٧٧٤) كتب أول كتاب ألماني في نظرية الرواية بعنوان مقالة عن الرواية *Versuch über den Roman*. وبالرغم من أن الكتاب يفتقد الأصالة الفكرية، فإن أهميته تكمن في التوفيق بين الاتجاهات السابقة إزاء القصص النثرية وصيغها في كل متسق، وعدّ بلانكنبورج الرواية خليفة الملحمة، حيث إنها تأخذ الحياة ككل مسرحاً لها، ولا تقتصر على تناول الحب، وتبنى مصطلح فيلدنج "قصيدة ملحمة كوميدية نثرية" قلباً وقالباً، ورفض "الأبطال الكاملين" perfect heroes عند ريتشاردسون. وبعد أن عبر عن أستاذية فيلدنج له، اتجه إلى رواية أجاتون لفيلاند معتبراً إياها نموذجاً أساسياً، وبدلاً من أن يشغل الروائي نفسه بالأحداث المتجهة نحو الخارج outward actions كما في الملحمة، ينبغي عليه أن يشغل نفسه بتصوير التاريخ الداخلي للإنسان، ولكن طبقاً لمخطط أو حبكة تم تدبره أو تدبرها جيداً بطريقة تجعل العمل في مجمله بمثابة مثال أخلاقي للقارئ^(١).

بالرغم من أن كتاب بلانكنبورج محافظ إلى حد كبير، فإنه يحتوي أيضاً على بنور ما ينظر إليه عادة على أنه الصورة الألمانية الخاصة من ذلك الشكل الأدبي [الرواية] كما

(١) Wölfel, "Schlegels Theorie".

تطورت في أعمال جوته ومن جاءوا بعده: التركيز على الحياة الباطنة للفرد، وفي أغلب الحالات في مواجهة المجتمع أو بمعزل عنه. ولكن قبل أن يتحقق هذا الازدهار، كانت هناك بعض الآراء المرتابة في إمكانيات تحرير هذا النوع الأدبي من العناصر الأجنبية، خاصة الإنجليزية، ومن التأثير الكلاسيكي، خاصة تأثير الملحمة، بالإضافة إلى الرواية "الأخلاقية"، أتاحت دورية المكتبة الجديدة متفصلاً صغيراً للرواية "السياسية" كما مارسها ألبرخت فون هالر Albrecht von Haller في روايته فابوس وكاتو *Fabius und Cato* (١٧٧٤)، ولكن المعنى الكامل لمثل هذه الأعمال لن يفهمه إلا القارئ الواسع الاطلاع فلسفياً وسياسياً. من ناحية أخرى، انتقد يوهان هاينريش ميرك Johann Heinrich Merk المستوى المتدني للقصص الألماني؛ لأنه يفقد النضج وتجربة الحياة الواقعية عند ممارسيه (الشباب في الغالب) (دورية مركير الألمانية، ١٧٧٨)، وحتى لو ظلت الرواية ذات طابع ملحمي في الأساس، إلا أنها لابد أن تتناول العواطف البشرية الصادقة الأصيلة^(٧). وبعد ذلك بعامين، صك يوهان كارل فيتسل Johann Carl Wezel عبارة "ملحمة مدنية بورجوازية حقاً" ليصف الرواية الحديثة المثالية في مقدمة روايته هيرمان وأولريكه *Herrmann und Ulrike* (١٧٨٠). وظل هذا المصطلح شائعاً في وصف التطلع إلى شخصية قومية نموذجية في الرواية الألمانية، ونشد فيتسل حل ذلك من خلال الجمع بين نوعي الملهة comedy والسيرة الشخصية biography مع إدخال "العجائبي"، ويقوم ذلك على دمج غير مألوف للأحداث أو شدة تأثيرها على عواطف الشخصية الرئيسية وسلوكها، ولكن يجب أن يكون ذلك دوماً بهدف خلق كل فني، وفي حالة فيتسل نفسه، بهدف تنقيف القارئ.

واصل آخرون النقاش حول علاقة الرواية بالأنواع الأدبية الأخرى لفترة من الوقت بعد ذلك، وفي مقالة طويلة نشرت عام ١٧٩١ في دورية المكتبة الجديدة، قال المؤلف مجهول الاسم بدمج التقديم المسرحي للحوار والأسلوب السردى في سرد الحدث عند تصوير الشخصية بالتدرج، ولكن مغزى حجته يتمثل في إظهار أوجه قصور الأسلوب المسرحي في الغالب، أي تتابع مشاهد الحوار، فالقارئ يرغب أيضاً أن يستتير ويتعلم من خلال السرد

أشياء عن الظروف وتأثير المجتمع والأماكن والأزمنة، والحوار كذلك هو الطريقة الوحيدة لملء الفجوات بين حلقات السرد المهمة حتى يتم خلق كل متناغم.

نجد في الباب الخامس من رواية جوته نشأة فيلهلم مايستر وتلمذته *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (١٧٩٥) مناقشة مقارنة لخصائص الرواية والمسرحية، وتركز المناقشة على الفروق الجوهرية، الأمر الذي يوحى بأنه من الواجب الإبقاء على انفصال هذين النوعين، واستمرت المناقشة خارج هذه الرواية من جانب شيلر *Schiller* في الرسائل التي تبادلها مع جوته حول الشعر الملحمي والمسرحي^(٨). استطاع شيلر - هو وهردر *Herder* الذي أكد على الطبيعة الشاملة المتبحرة للرواية - أن يبعد المناقشة عن المنهج الفرضي لعصر التنوير الذي يركز على طبيعة المنتج النهائي ويحولها نحو الاعتراف المستمد من الرومانسية بأن الروائي مبدع تمكنه عبقريته من أن يخلق جمالاً حقيقياً يتسق مع الطبيعة والمثل الأعلى، وذلك ما يجعله شاعراً في الأساس (لامرت وآخرون). وانطلاقاً من هذه البدايات طور فريدريش شليجل *Friedrich Schlegel* ونوفاليس *Novalis* ومن خلفهما آراء في الرواية وضعت هذا النوع الأدبي ونظريته في قلب الرومانسية الألمانية.

النظرية الهولندية والنقد الهولندي

في هولندا كان نشر القصص النثرية قبل الربع الأخير من القرن السابع عشر مقصوراً إلى حد كبير على ترجمات عن أصول فرنسية وإيطالية وإسبانية، ولم يكن هناك تفكير مستقل كبير حول هذا القصص. ترجمت ترجمة أميو *Amyot* الفرنسية لرواية هليودورس *Heliodorus* بعنوان الإثيوبيان *Aethiopica* إلى اللغة الهولندية عام ١٦١٠، ولكن تم تحويل مقدمتها المنظومة إلى مجرد ثناء على النص لفائدته الأخلاقية (المجلد الأول)، وفي أغلب الأحيان كان يتم حذف المقدمات الأصلية، حتى في حالة مقدمة جورج دي سكيديري *Georges de Scudéry* المهمة لرواية إبراهيم *Ibrahim* (١٦٤١)، ترجمت عام ١٦٧٩. ومن الواضح أن الغياب الفعلي للنصوص الأصلية أعفى من ضرورة الدفاع عن

(٨) *Schiller, Briefwechsel, Bd. I, nos. 177, 186, 367.*

القصص النثرية بالنسبة للأنواع الأدبية الأخرى، مثل الملحمة - وكان ذلك من الاهتمامات الكبرى للروائيين الفرنسيين. في الواقع، تركز المقدمات القليلة المتوفرة على الآثار الأخلاقية، وتحت القارئ على تقليد الشخصيات الطيبة وسلوكها وعلى الانصراف عن الشخصيات الشريرة وسلوكها، وهناك قضية نقدية برزت من آن لآخر، ألا وهي مقدار صدق القصة، ويميز شخص يدعى ن. ب. أ. N. B. A. - وهو مترجم رواية باليفاتوس Palaephatus بعنوان تواريخ فان دي أونجلوفليجكه *Van de Ongelooflijke Historiën* (١٦٦١) - التخيل عن الكذب، ويدافع عن أولاهما باعتباره طريقة جذابة (بشرط مشابقتها للواقع) في دفاعها عن الصدق. هناك ملاحظات عرضية عن الشكل تدل على نفور مبكر من البنيات المتقنة ذات الحلقات، كما في أستريه *L'Astrée* للكاتب دورفيه D'Urfé وأركاديا *Arcadia* للشاعر الإنجليزي سيدني مما يفسر السبب في أنهما لم يترجما كامليين في البداية. لم يكتسب مصطلح الرواية - الذي أصبح اليوم مصطلحاً نوعياً لا شك فيه في هولندا كما في كل دول أوروبا - هذا الرواج العام في هولندا بسرعة اكتسابه إياه في ألمانيا، فقبل عام ١٧٠٠، كان يستخدم بشكل متقطع، وفي أغلب الحالات بمعنى سلبي، ماعدا في بعض المقدمات المترجمة عن الألمانية، للدلالة على افتقاد الصدق في القصة، ولكن تحديد أنواع القصص النثرية وخصائصه أو متطلباته ظل غائباً لفترة طويلة، ولكن بنهاية ستينيات القرن السابع عشر، تناول كاتبان، في إهداء ومقدمة شعرية على الترتيب، القصة القصيرة باعتبارها رد فعل مستحباً على الرومانس البطولية للطويلة، وفي الوقت نفسه بدأ بعض كتاب المقدمات يشنون على الكتاب الهولنديين أمثال يوهان فان هيمسكيرك Johan van Heemskerck ولامرتوس فان دن بوس Lambertus van den Bos ويان برونه دي يونجه Jan Brune de Jonge ووضعهم على قدم المساواة مع كتاب القصص الأجانب في الجودة. لكن بعيداً عن ذلك، لم تحتل القصة القصيرة Nouvelle مركزاً وطيداً في هولندا كرد فعل نحو الرومانس البطولية، ولم يصبح أي من هذين الشكلين موضوعاً لكثير من التأمل والجدل.

على ضوء ما سبق يمكننا أن نجد قدرًا من الغرابة في أن مبحث إويه ترجم مرتين (في ١٦٧٩ و ١٧١٥)، ولا يمكن أن يرجع ذلك إلى أي سبب سوى لمكانته الدولية الرفيعة،

أما مضمونه، الذي يدافع عن المكانة العالية للرومانس البطولية ونسبها الأصيل، فلم يلعب أى دور فى المجادلات التى نمت تدريجياً حول القصص النثرية فى هولندا، فلقد اتخذت المناقشة الهولندية اتجاهاً مختلفاً تماماً، يشبه ما كان فى إنجلترا أكثر من شبهة بما كان فى فرنسا أو ألمانيا، حتى ولو كانت الترجمات عن الإنجليزية مازالت نادرة. وتطالب كل مقدمات القصص النثرية تقريباً فى الفترة التى توسطت ترجمتى إويه [١٦٧٩ - ١٧١٥] بصدق الوقائع للأحداث التى يسردها هذا القصص، بدلاً من مجرد محاكاة الواقع. على كل، كان هناك ارتياب فى كل قصص متخيل fiction فى الدوائر البروتستانتية التقليدية التى ظلت مهيمنة، علاوة على أن الفكرة الغالبة بشدة التى عبر عنها الشاعر الهولندى الكبير يوست فان دن فوندل Joost van den Vondel وفقه اللغة والكاتب المسرحى لوديفيجك مايجر Lodewijk Meijer وآخرون والقائلة بأنه يجب على النصوص الأدبية أن تستخدم النظم - هذه الفكرة حالت دون تحقيق المطالب الأدبية للقصص النثرية (المجلد الأول)، لذلك لا عجب من أن المقدمات واصلت التأكيد على التوجيه الأخلاقى الواجب استنباطه من الأعمال التى تقدم لها، خاصة من قبل الشباب، ومن الأمثلة الدالة هنا المقدمة التى كتبها كاتبة مجهولة الاسم لروايتها D'Openhertige Juffrouw عام ١٦٩٩، وزعمت أنها كتبت عن أمور "عامة" لنساء اتخذتهن من الواقع، إلا أنها أخفت أسماءهن، بأسلوب بسيط غير مزخرف وفى شكل المذكرات إلى تتبع التسلسل الزمنى البسيط. ادعى هندريك سميكس Hendrik Smeeks كذباً أنه محرر رواية عن جزيرة فى البحر الجنوبى South Sea تسمى Krinke Kesmes كتبها رحالة يدعى جوان دى بوسوس Juan de Posos (١٧٠٨)، ودافع عن أسلوبه بأنه يعكس بساطة البحار "الذى من الطبيعى بالنسبة له تقديم الوقائع الحقيقية أكثر من استخدام اللغة المنمقة". فى بعض الحالات يمكن أن يكون لهذه التواريخ أو المغامرات gevallen أو السير الحياتية levens أساس من الواقع، ولكن لابد أن معظم القراء - مثل أولئك القراء الذين أدركوا أن اسم مملكة "كرنكه كسمس" جناس قلب (*) anagram لاسم

(*) جناس القلب عبارة عن جناس بين كلمتين أو أكثر ينتج عن قلب أو تغيير ترتيب حروف الكلمة كالجناس

بين كلمتى "رمز" و"رمز" / "جمال" و"جمال" / "بيرم" و"مبرى"، "حسنى" و"تحسى"، ... إلخ. (المترجم)

المحرر Kesmes / Smeeks - قدروا مثل هذه الأعمال على أنها قصص متخيل في المقام الأول.

لم تحدث تغيرات تذكر في هذه المواقف حتى بداية خمسينيات القرن الثامن عشر، فلقد أكتنتها وقوتها ترجمات روايات ديفو Defoe، وكتب مترجم رواية روبنسون كروزو *Robinson Crusoe* (١٧٢١) مقدمة خاصة به ذات استرسال مطول حول مقدمة المؤلف الأصلية، واستطال تأثير ديفو بسبب المحاكيات العديدة التي قلده، وتلك المحاكيات التي تسمى "الروبينسونيات" Robinsonades، واستمر كل من المترجمين والمقلدين في التأكيد على صدق قصصهم وأثرها الأخلاقي وطبيعية أسلوبها، ولكن بالإضافة إلى هذا الاتجاه المتواصل، برزت مقدمات من آن لآخر، معظمها مترجمة، تقر باختلاق الروايات التي تقدم لها وتدافع عن هذا الاختلاق، ومن ركائز مثل هذا الدفاع أن الإمكان وحده هو المطلوب للوصول إلى الهدف نفسه الذي تهدف إليه القصص الحقيقية؛ لأن ذلك الإمكان يعطي توجيهًا أخلاقيًا كذلك. كما كان هناك ميل آخر لاتخاذ إويه مثلاً في المطالبة بالرواية الأدبية بناءً على الصفات الملحمية على مستوى الأسلوب والبنية، وكانت رواية تليماك *Télémaque* لفنلون Fénelon بمثابة المعيار هنا، فبالرغم من أن مترجمها اعتبر أن كونها نثرًا لا غبار عليه، إلا أن مترجمًا لاحقًا شعر أنه من الواجب عليه أن يوفى القصة حقها كاملاً ويترجمها إلى اللغة الهولندية شعرًا على وزن البيت السكندري سداسي التفاعيل الياميية Alexandrine Verse، وبالتالي يتخلص من آخر عقبة أمام وصولها إلى المكانة الملحمية الكاملة^(٩).

ولكن تحويل النثر إلى شعر لا يستطيع بالطبع أن يرفع مكانة القصص النثرية بهذه الصورة، وتطلب تحقيق ذلك نماذج رتشاردسون وفيلدنج وتم الالتفات إليها بالفعل تدريجيًا. وترجمت مقدمة فيلدنج والفصول التمهيدية لأبواب رواية جوزيف أندروز *Joseph Andrews* (نون ذكر اسم المترجم) جنبًا إلى جنب مع النص في وقت مبكر عام ١٧٤٤. ويسرى الشيء نفسه على رواية توم جونز *Tom Jones* في ١٧٤٩-١٧٥٠، التي ترجمها

(٩) F. de Salignac de la Mothe Fénelon, *De Gevallen van Telemachus*, trans. Isaak Verburg (Amsterdam, 1715), *Telemachus uit het Fransch ... in Nederduitche Vaerzen Overgebracht*, trans. Sybrand Feitama (Amsterdam, 1733), Voorrede.

إلى الهولندية المترجم المتمرس بيتر لوكليرك^(١٠) Pieter Le Clercq، وكانت رواية بامبلا *Pamela* قد ترجمت إلى الهولندية بالفعل عامي ١٧٤١ - ١٧٤٢ (بما فيها مقدمة ريتشاردسون القصيرة مع حذف رسائل الثناء)^(١١). لم تكن هذه المقدمات المترجمة انعكاساً أميناً للفكر الهولندي المحلي بالضرورة، لكن لا بد أنها حفزت هذا الفكر على الأقل. ويبدو أن ذلك حدث في مقدمة الرواية "الروبينسونية" الهولندية مجهولة المؤلف (غير المترجمة) بعنوان دي فالزهريرسه روبنسون *De Walsherse Robinson* عام ١٧٥٢، وزعمت المقدمة أنها تقدم رواية حقيقية، ولكن بالرغم من أنها كانت تنمق الفكرة القائلة بأن الرومانسات المتخيلة يمكن أن يكون لها أثر على الشباب، فإنها في الوقت نفسه مدحت التعليم الأخلاقي لهوميروس Homer وفرجيل Virgil، ولا يهم إذا كانت قصصها تاريخية أم مختلقة. كان ذلك صوتاً مازال يتأرجح بين القديم والجديد، عزف بيتر أدريان فرفر Pieter Adriaan Verwer على وتر جديد في العام نفسه، وفرفر مترجم كتب مقدمة خاصة به ليدافع عن اختلاق رواية حياة هنرييت ستوارت *Het Leven van Henriette Stuart* للكاتبة شارلوت لينوكس^(١٢) Charlotte Lennox، وبدأ بالهجوم على كتاب التاريخ؛ لأنهم يدرجون القصص المختلقة في سردهم، علاوة على أن تغاير التأويلات المختلفة للتاريخ تجعل الصدق التاريخي مشكوكاً فيه، كما أن اللاهوت والقانون والفلسفة لهم أيضاً خرافتهم الخاصة: "انظر إلى المخططات المرسومة من الحياة الروحانية... حيث تنتج المخططات العديدة رومانس روحانية دون أن تتلمس الصدق. لماذا إذا لا يقوم الذهن الألعى الذكي باختراع مغامرات لها شكل التاريخ ويستطيع من خلالها أن يتمتع أخاه الإنسان؟".

في عام ١٧٥٢ حدثت نقطة تحول حقيقية ومُعترف بها دولياً في نظرية الرواية الهولندية، نتيجة للتأملات المستفيضة لراعي الكنيسة المينوني^(*) يوهانس شنتشتر Johannes

(١٠) De Voogd, "Fielding".

(١١) Mattheij, "Bibliography".

(١٢) Amsterdam, 1752, translation of *The Life of Harriot Stewart*.

(*) نسبة إلى مينو سيمونز Menno Simons (١٤٩٦ - ١٥٦١) الزعيم الديني الفريزي Frisian، ويطلق هذا اللقب على أي عضو من أعضاء الفرقة البروتستانتية التي ترفض تعميد الأطفال وتنظيم الكنيسة ومبدأ تحول الخبز والخمر إلى لحم المسيح ودمه في تناول، كما ترفض الخدمة العسكرية والمناصب

Stinstra التي صاحبت ترجمته للمجلدين الأولين من رواية كلاريسا *Clarissa*. وتلا ذلك حتى عام ١٧٥٥ مقدمات أخرى للمجلدات المتبقية، وللمفارقة زعم أن قوته في ذلك هي فصول فيلدينج التمهيدية لرواية توم جونز (سلاتري *Slattery*، شتشترا *Stinstra*). في الواقع، استند تفكيره إلى كل من ريتشاردسون وفيلدينج. كان للمقدمة الأولى، التي تشغل ٣٧ صفحة، غرض إقناعي على نحو شديد، حيث نظمها وفقاً للمبادئ البلاغية للخطابة الكلاسيكية، ويبرز هدفها منذ البداية عندما استبق شتشترا دهشة القارئ من أن يشغل رجل دين نفسه بالقصص النثرية، وبعد أن يذكر القارئ بأن فنلون *Fénelon* وإويه كانا من رجال الدين، يطور حجته الأساسية القائلة بأن القصص إذا اتصف بالخصائص الصحيحة يكون من خلال ضرب الأمثلة أكثر فاعلية من الوجهة الأخلاقية من فاعلية كتب التعليم الأخلاقي والديني، حيث إن هذه الكتب تقدم القواعد السلوكية فقط، ولا يمثل غياب الصدق الوقائعي هنا عائقاً، ما دام القصص يلتزم بالممكن والطبيعي. في العادة يقدم تواريخ المشاهير أو سيرهم قصص الأحداث الشهيرة فقط، أما الرواية فبإمكانها أن تظهر أحداث الحياة العامة البسيطة العائلية بالإضافة إلى بواعثها ومقاصدها وبالتالي تكون قنوة للجميع. وبالرغم من أن الشخصيات في رواية كلاريسا تمثل الفضائل والردائل، فإنها ليست كاملة أو شريرة تماماً، وتظهر فردية أكبر من شخصيات فيلدينج الذي يركز أكثر على العام ويرسم مخططاً خارجياً وبدائياً، وهذه الشخصيات ذات طابع متسق ويمكننا التعرف عليها من خلال أسلوب رسائلها، ويبين هذا الملمح معرفة ثاقبة بالطبيعة البشرية من قبل المؤلف (لم يكن بإمكان شتشترا إلا أن يخمن أنه ريتشاردسون) الذي يطبق هذه المعرفة من خلال الجمع العجيب بين قوة الخيال وحدة الفهم ورزانة الحكم.

أكد شتشترا في المقدمة الثانية على قيمة الاسترخاء والقراءة من أجل الاستمتاع، ونتيجة لذلك تساعد القراءة الجيدة على التلذذ بالفضيلة، بشرط أن نقرأ بعناية واهتمام، حيث

العامة وحظ اليمين وتتميز بالاستقلال عند أداء الصلاة وبساطة الحياة كما ترفض سلطة الكنيسة ونشأت في الأصل في هولندا ثم انتقلت إلى دول أوروبية أخرى. (المترجم)

إن التفاصيل الدقيقة هي التي تكشف الكثير عن الناس، وعندما نطبق ذلك في الحياة على أشخاص غيرنا فتعلم القريحة، وعندما نطبقه على أنفسنا نكتسب معرفة بالذات، تلك المعرفة التي تعد مصدر الحكمة، علاوة على أن المواد الثرية نفسها ستوسع فهمنا وتنشط فطنتنا وتجعل حكمنا أكثر حدة ودقة. أما المقدمة الثالثة فتبرير للخيال بصفته وسيلة لاكتساب الفضيلة، وتدافع المقدمة الرابعة عن النهاية المأساوية لرواية كلاريسا بالطريقة نفسها دافع بها ريتشاردسون.

لم تكن أى من حجج شنتشتر أصيلة تمامًا من وجهة النظر الدولية، إلا أن أهميته بالنسبة لتاريخ الأدب الهولندي تكمن في أنه نجح في أن جعل الرواية جديرة بالاحترام، ولكن ليس على المستوى الفنى بقدر ما هو على المستوى الأخلاقى، ومن هنا علم المؤمنين المسيحيين الجادين قراءة الروايات من النوع الأخلاقى، ومن الملامح الحديثة لمنحاه هذا تركيزه الصريح على أثر العناصر العديدة للرواية الأخلاقية على القارئ، وتجاوزت تأملاته الواسعة وضعية المقدمة وسرعان ما أصبح لها تأثيرها الخاص، الأمر الذى جعلها جسرا يوصلها بالنقد الأدبى الذى لا يتخذ شكل المقدمة، ويقرأ فى عروض الكتب والمقالات المنشورة فى الدوريات مثل مجلة سبكتاتور *Spectator*.

يبرز دور شنتشتر مرة أخرى إذا نظرنا للوراء إلى ما قبل عصره. كان الموقف مختلفاً تماماً فيما يتعلق بعروض أعمال ريتشاردسون، ولم يرد ذكر لرواية بامبلا فى الصحافة الهولندية مطلقاً، بالرغم من أن ترجمتها (١٧٤١ - ١٧٤٣) تلتها مباشرة ترجمة كل من بامبلا ملامة *Pamela Censured* (بعنوان بامبلا راضية عن نفسها *Pamela Bespangled* ١٩٤٢ حتى قبل أن تكتمل ترجمة بامبلا نفسها) ورواية ضد بامبلا *Anti-Pamela* للسيدة هايوود^(١٢) Mrs. Haywood (١٧٤٣). فيما يتعلق بالمقالات، فلقد سخر أبو المجلات الأسبوعية الأخلاقية الهولندية يوستوس فان إفن Justus Vel Effen فى مجلته سبكتاتور الهولندية *Hollandsche Spectator* لعام ١٧٣٤ من الرومانس البطولية والمغالاة فى شخصيتها ومغامرتها، وانتقد موليير فى عمله كاره البشر *Misanthrope* المكتوب باللغة الفرنسية والذى ترجمه إلى الهولندية بيتر لوكليرك Pieter le Clercq (١٧٤٢-١٧٤٥)

زيف هذه الرومانس وأثرها الذي يعدى الناس بالأفكار التافهة والخطيرة^(١٣). في المقابل، رد إيلي لوتساك Elie Luzac في مجلته مشاهد الأراضي المنخفضة *Nederlandsche Spectator* قبل مقدمة شتتشترا بعام على السؤال المازح لأحد القراء "ضابط جيش نال قدرًا بسيطًا من التعليم" عما إذا كان يمكن استنباط دروس أخلاقية من الروايات بأنه يجب أن يقرأ كلاريسا ويسترشد بمقدمة شتتشترا^(١٤). وفي وقت متأخر من عام ١٧٨٨ كان هناك كاتب مقالات آخر في الدوريات يرغب في الإدلاء بدلوه حول قراءة الروايات، وشعر أنه ليس هناك أمامه أفضل من أن يقدم تلخيصًا مطولاً لأفكار شتتشترا^(١٥).

بالرغم من أن شتتشترا فضل تصوير رتشاردسون للشخصيات على تصوير فيلدنج له، فإنه لم يشارك رتشاردسون نفوره من منافسه. في الواقع، كان استقبال فيلدنج في هولندا بوجه عام لا يقل استحساناً عن استقبال رتشاردسون، ولم يكن هناك شعور بالحاجة إلى التحيز إلى أحدهما كما كان الأمر في إنجلترا، برغم الإدراك التام للفروق بينهما. فتم النظر إلى أعمالهما على أنها نوع جديد من الروايات جرت العادة على وصفها بـ "الأخلاقية": *Zedelyke roman*^(١٦) أو *zedekundige roman*. وبالرغم من أنه بالنسبة لمن ترجمها جوزيف أندروز و توم جونز اللذين جاءا قبل شتتشترا، أغنت تأملات فيلدنج المستفيضة عن أية مقدمات خاصة بهما، فإن ي. أ. فيرفر J. A. Verwer - بعد ترجمته لرواية لينوكس Lennox عام ١٧٥٢ ومرة أخرى في ترجمته الهولندية لرواية أميليا *Amelia* عام ١٧٥٣ - كتب مقدمتين قبل المجلدين الأول والسادس من ترجمته، وفي المقدمة الأولى خص فيلدنج بثناء كبير على الطبيعية التي صور بها ما يعتل داخل النفس، وفي المقدمة الثانية ناقش

(١٣) Justus van Effen, *De Hollandsche Spectator*, x (1734), no. 255; *De Misanthrope of Gestrenge Zedenmeester* (3 vols., Amsterdam, 1742-5), I, III.

(١٤) "Brief van Lugthart of er zedenpreken uit romans te haalen zyn", *De Nederlandsche Spectator*, 5(1753).

(١٥) "Gedagten oner 't leezen van vercierte geschiedenissen en romans", *Algemeene Vaderlandsche Letteroefeningen*, 3, 2 (1788).

(١٦) E.g., Cornelis van Engelen in *De Filosooph*, no. 42 (1766).

استقبال هذه الرواية المعاكس في إنجلترا، ودافع عنها أنها تكملة طبيعية لرواية توم جونز، وأن شخصية بوث Booth صورة أكثر نضجاً من شخصية جونز Jones^(١٧).

حظيت رواية توم جونز باستقبال متحمس على نحو غير معتاد في دورية دي بوككتسال *De Boekzaal* (١٧٥١)^(١٨)، وكانت دورية ذات مكانة عالية تقوم بتقديم عروض وتحليل للكتب، وكانت عادتاً أن تقتصر على ملخصات ومستخلصات. وبالرغم من أن من كتب عرضاً للرواية اعتقد أن باميليا كتبها المؤلف نفسه، فقد تطرق إلى الفروق بين الروائيتين بالنسبة للحبكة وأسلوب السرد، وبالتالي حدد الخطوط العريضة لرسالة فيلدنج التربوية والأخلاقية، ولخص القصة وأثنى على شخصيات الرواية وطبيعتها واتساقها، وأثنى على الأحداث بأنها مختلفة بصورة ذكية ومضفرة ببعضها بصورة فنية ومتراصة مع بعضها بعضاً بصورة طبيعية، وأثنى كذلك على الشكل وبراعة الفصول التمهيدية التي لا تبارى، ووصف الأسلوب بأنه ممتع وسلس وطبيعي ويناسب الموضوع.

وهكذا ازداد تأثير النقد الهولندي في خمسينيات وستينيات القرن الثامن عشر بالروايات الإنجليزية الجادة في مقابل الشكل الروائي الفرنسي الذي رفضه ذلك النقد في العادة باعتباره تافهاً^(١٩)، وشجع على ذلك الأعمال القادمة من فرنسا نفسها: نشر كتاب تقرّظ ريتشاردسون *Eloge de Richardson* لديدرو Diderot (بالرغم من أنه ينسب لأرنو Arnaud) مرتين مترجماً (في ١٧٦٣ و ١٧٧٠)^(٢٠). ولكن نظراً لكثرة ترجمات الروايات الإنجليزية التي ظهرت في ذلك الوقت في السوق، كان هناك وعي مؤلم بغياب الروايات الهولندية التي تناظرها^(٢١). واقترح ناقد هولندي يدعى ريجكلوف ميخائيل فان جوينس Rijklof Michael

(١٧) De Voogd, "Fielding".

(١٨) De Boekzaal der Geleerde Wereld, 73 (Sept. 1753); Boheemen, "Fielding and Richardson".

(١٩) De Gryzaard, I (1767).

(٢٠) "Lofrede op den heer Richardson, schryver van de Pamela, Clarissa en Grandison", *Vaderlandsche Letteroefeningen*, 3, 2 (1763); and *Algemeene Oefenschoole*, 10, 6 (1770).

(٢١) تم القيام بمحاولة لإنتاج نظير هولندي لرواية باميليا، وهي رواية باميليا الهولندية *De Hollandsche Pamela* (مجلدان، امستردام، ١٧٥٤). ولكنها كانت تنظر للماضي، لأن المحرر أنكر اختلافها بأن زعم

van Goens على الروائيين المرجوئين أن يبدعوا بكتابة قصص أخلاقية قصيرة zedekundigo verhalen، ونظرًا لغياب النماذج الإنجليزية هنا حبذ مرمونتيل Marmontel نموذجًا جيدًا ليقبدي به أولئك الروائيون المرتقبون^(٢٢).

لم يكن فان جوينس إلا واحدًا في خط متواصل من المفكرين والنقاد الهولنديين الذين تقاسموا رؤية متحررة في الدين (في الغالب مينوونيين Mennonites ومحتجين أو أرمنيوسيين^(٢٣) Remonstrants)، وبالرغم من أنهم كانوا أقلية صغيرة في مواجهة الأغلبية التقليدية فإنهم كان لهم تأثير كبير في الأمور الثقافية، خاصة من خلال المجلات الأسبوعية الأخلاقية moral weeklies العديدة التي كانوا يحررونها^(٢٤)، وكانوا جميعهم ينظرون بعين الاحترام والتبجيل للرواية الإنجليزية، لذلك اعتمد الأرمنيوسى أ. أ. فان دى ميرش A. A. Van De Meersch على رواية جراندسون Grandison ليستمد منها الإرشاد والهداية فيما يتعلق بأدب الرحلات وتعريف المسيحي التقى^(٢٥)، وذلك في مجلة المفكر De Denker. ورشحت مجلة الفيلسوف De Philosoph - التي كان يديرها كورنيليس فان إنجيلن Cornelis Van Engelen صديق شتتسترا - للفتيات مبادئ القريحة والفضيلة الموجودة

في مقدمتها بأن الرسائل التي كتبتها المسكينة الجاهلة تسوتجه جبرانتس Zoetje Gerbrants كانت حقيقية، وجعل موقع أحداث الرواية في بلاط الملك وليم الثالث، حيث تصرف الفتاة الفاضلة بطريقة سليمة ولكنها ناجحة مثل بطلة رومانس بطولية.

(٢٢) - "Het zedekundig verhael" in *Nieuwe Bydragen tot de Opbouw der Vaderlandsche Letterkunde*, 2 (1766)

حيث يتم تعريفها بأنها "تقديم أصيل وموجز لأحداث متخيل، لتحسين أخلاق الناس المكتوبة لهم أو انتقاد حماقاتهم" (*) الترجمة الحرفية للمصطلح هي "المحتجون" أو "المنشقون" أو "الخوارج" ويطلق على الأرمنيين أو الأرمنيوسيين الهولنديين الذين انشقوا عام ١٦١٠ على الكاثوليكية المتشددة؛ لذلك فضلنا أن نترجم هذا المصطلح بالأرمنيوسيين، نسبة إلى عالم اللاهوت الهولندي البروتستانتي يعقوبوس أرمنيوس Jacobus Arminius (١٥٦٠ - ١٦٠٩)، والمحتج أو الأرمنيوسى هو أحد أتباع الاحتجاج الأرمنيوسى عام ١٦١٠، ويدل المصطلح على الإيمان بالمبادئ المسيحية البروتستانتية التي نشرت عام ١٦١٠ لأرمنيوس وترفض القدر المسبق المطلق أو التسيير Predestination وتصر على أن سيادة الله تقتصر بالإرادة الحرة للإنسان، ويطلق على هذا المذهب اسم الاحتجاج الأرمنيوسى Armenian Remonstrance أو الأرمنيوسية Arminianism. (المترجم)

Boheemen, "Reception". (٢٣)

De Denker, 2 (1765); 6 (1768). (٢٤)

عند ريتشاردسون وفيلدنج^(٢٥). كما أن مجلة دي لونتز تسوكر *De Onderzoeker* - التي كان يكتبها أ. ي. ف. فان ديلن A. J. W. Van Dielen الذي ربما كان ينتمي لحقبة فان جوينس^(٢٦) - خصصت عددًا كاملاً عام ١٧٧١ (رقم ١٥٤) لقراءة الروايات وكتابتها، ويميز فان ديلن بين عدة أنواع بدقة، ويمكننا أن نقرأ العلاقات الغرامية لفارس متجول أو حسناء من بنات الهوى من أجل التسلية دون أدنى مجهود من قبل الذهن، ولا تمتع المغامرات المستحيلة للأبطال والبطلات أنصاف الآلهة إلا من كانوا تحت السادسة عشرة من العمر. هذه روايات بمعنى الكلمة، إلا أن أعمال فيلدنج وخاصة أعمال ريتشاردسون تقتصر لهذه المغامرات السحرية المبالغ فيها، ويمكننا أن نطلق عليها اسم "مغامرات حياة متخيلة" تحتوى على قصص أكثر اعتدالاً ورشاداً. ويتم استغلال الرغبة في قراءة هذه الروايات استغلالاً جميلاً "في التعريف بمبادئ الدين بطريقة ممتعة ونكية". ثم يقدم المؤلف دفاعاً خاصاً عن شخصية جرانديسون:

عندما تشرع في ضرب مثال يحتذى به، ألا يجب عليك أن تجعل هذا المثال كاملاً بقدر ما تستطيع؟... أعترف أنك لا تجد مثل هؤلاء البشر، ولكنني لا أرى أنه من المستحيل إيجاد مثل هذا الإنسان؛ لأن كون أن مثل هذه الشخصية مستحيلة تماماً سيحتوى على عنصر تناقض ضد خصائص الطبيعة البشرية.

مثل هذا التصريح يضع فان ديلن في زمرة الذين آمنوا بفكرة محاكاة الطبيعة المثالية وكانت تكتسب مساندة مطردة من بعض النقاد الهولنديين في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. ختم فان ديلن مقالته بتكرار تفضيل فان جوينس للحكاية الأخلاقية القصيرة على غرار مرمونتل بصفتها الطريقة المثلى "لتعليم النشء بطريقة ممتعة، وبالتالي قوية".

أعلن فان ديلن في أحد الهوامش عن الظهور الوشيك لترجمة هولندية لرواية سوفى فون لاروش Sophie Von La Roshe تاريخ فتيات شتيرنهايم *Geschichte Des Fraüleins von Sternheim* (التي تنسب لفيلاند رغم ذلك)، الأمر الذي يدل على اهتمام

طاغ بالرواية الأخلاقية الألمانية في أعقاب شهرة ريتشاردسون. أبدت الدوريات التي تقدم عروضاً وتحليلاً للكتب في ستينيات وسبعينيات القرن الثامن عشر اهتماماً تقديرياً بالترجمات الهولندية لهذه الأعمال الألمانية. وفي أوائل ثمانينيات القرن الثامن عشر، بدأت آلام فرتر *Werter* لجوته (التي تلي روايتي الرحلة الانطباعية *Sentimental Journey* وترسترام شاندی *Tristram Shandy* لستيرن Stern) في التأثير في الفكر النقدي الهولندي، وتزايد هذا التأثير فيما بعد.

بالنسبة للرواية الهولندية، حدث الانعطاف الكبير أخيراً عام ١٧٨٢، مع نشر رواية تاريخ سارة بورجرهارت *De Historie van Sara Burgerhart* للروائيتين بتجه فولف *Betje Wolff* وأجه ديكن *Aagje Deken*، وكما حدث في ألمانيا، نجد هنا أخيراً رواية قومية أصيلة كما تصفها الكاتبتان بفخر في مقدمتهما الطويلة، وهي "رواية مصممة لتتناول ذروة الحياة العائلية. تصور شخصيات هولندية، أناس تجددهم حقاً في أرض آبائنا"^(٢٧)، وعلى خلاف معظم الروايات المنشورة في ذلك الوقت كانت هذه الرواية "غير مترجمة" *Niet vertaalt* كما تعلن صفحة الغلاف صراحة. وبالرغم من وجود مصطلح "تاريخ" وعبارة "محررة بواسطة" *uitgegeven door* في العنوان فإنه لم تكن هناك محاولة في المقدمة لإخفاء اختلاق القصة، كما لم تزعم الكاتبتان كذبا أنهما محررتان، فهما في الواقع يستغلان الفرصة في تقديم تعليق تأويلي على الشخصيات، ذلك التعليق الذي لم يستطيعا أن يقدماه داخل النص نفسه، حيث إنها رواية رسائل *epistolary novel* تحنو حنو أسلوب ريتشاردسون (إلا أن روح هذا الأسلوب أكثر شبهاً بأسلوب فيلدنج)^(٢٨). ويتمثل هدف هاتين الكاتبتين الأخلاقي في تعليم الفتيات أسرار السعادة العائلية، أي الزوجية في مقابل مخاطرات العلاقات التي تتم خارج الزواج. وبالرغم من إعجابهما برواية كلاريسا فإنهما يحرصان على

(٢٧) "Een Roman, die Berekent is voor de Meridiaan des Huyselyken levens. Wy schilderen u Nederlandsche karakters menschen, die men in ons Vaderland werkelyk vindt".

(٢٨) في مقدمة رواية لاحقة كتبت فولف: "ما تكتسبه كلاريسا من ثراء وتأليف ربما يكون له نظير في سوم جوتز بما لا يقل من فن ومعرفة بالبشر"

De Cevaaren van de Laster (The Hague, 1791).

تأكيد الطابع المحلى لروايتهما فى تصويرها لعالم يسهل التعرف عليه، حيث "يظل كل شىء فى إطار الطبيعى بدون "كلاريسا مقدسة" أو شخصية مثل لفليس Lovelace لا يمكن وجودها إلا "فى عالم الخيال".

فى الوقت الذى كتبت فيه فولف وديكن روايتهما الأولى ونشراها، ظهرت مناظرة حول الموجة الجديدة العاطفية المفرطة السثيرنية [نسبة إلى ستيرن]. فعام ١٧٨٣ نشر رجنفيس فايت Rignvis Feith رواية جوليا Julia التى وصفها بأنها مشهد بسيط لقلابين رقيقين متيمين ببعضهما صدقًا، وخالية من الأحداث الفاحشة والصدف غير المتوقعة، وفيها "أنادى بحب يعيش على الفضيلة"^(٢٩). وأدت هذه الرواية إلى إثارة مناظرة بينه وبين فيلم إميرى Willem Emmery بارون بربونشر Baron De Perponcher الذى اعترض على الطريقة السامية التى تم بها تقديم الحب فى الرواية، حيث إن هذه الطريقة ستسبب مرضًا خطيرًا فى النفس يهدد بزراعة نظام المجتمع ككل، ويرى إميرى أن مثل هذه الكتابة مختلفة تمامًا عن "الرواية العاطفية الحقيقية [التى] تعدّ إشراقة للنفس وهى دافئة وحانية وواضحة وهادئة، فهى تغذى الثمار الصحية وتقويها وتنتجها"^(٣٠). وعرف فايت بدوره الكتابات المفرطة فى العاطفية بأنها تلك الكتابات التى "يتم فيها التعبير عن المدركات الخاصة بأسلوب يخاطب القلب والخيال أكثر من الذهن بطريقة تنقل هذه المدركات لنفس القارئ وتخلق فيها مشاعر رقيقة مماثلة"^(٣١)، وتصف عواطف الشخصيات، وليس أحداث حياتهم، ولكن هذه العواطف يمكن أن تتراوح من العواطف النبيلة إلى العواطف الإجرامية، ومن العواطف السعيدة إلى العواطف الحزينة، وتم اتخاذ رواية الرحلة الإنطباعية لستيرن إطارًا مرجعيًا، وحاول كل خصم بطريقته التأكيد على الإمكانيات الأخلاقية للعاطفية المسرفة، وكذلك أخطار هذه العاطفية، وأظهر كل خصم نفسه حساسًا للاتجاه الجديد، بالرغم من أن كليهما تجاهل فكاها ستيرن تمامًا. وفى أثناء ذلك كانت فولف وديكن مازالتا متمسكتين بنزعتهم الأخلاقية العقلانية المستتيرة، وأدرجتا فى روايتهما الثانية حياة فيليم Willem Leevend حلقة سردية

(٢٩) Reprint ed. Het Spectrum (Utrecht, 1981).

(٣٠) Van den Toorn, "Sentimentaliteit".

(٣١) نفس المصدر.

طويلة تظهر الآثار السيئة للعاطفية المسرفة على فتاه تدعى لوتجه رولن Lotje Roulin - مثال توجيهي لأي شخص يميل للمشاعر المبالغ فيها" (٨)، وكان ذلك بمثابة احتجاج على "استبداد الحس الأخلاقي الضعيف"، على حد قولهما في مقدمة المجلد الخامس.

ولكن كان هناك اختلاف أكثر جوهرية من الوجهة النظرية بين فولف (ويكن) وفايت يتمثل في موقفهما من محاكاة الطبيعة. أراد فايت أن يبتكر صوراً ذات طبيعة مثالية، من خلال دمج العناصر الموجودة واستفتاء قلبه وتجنب الخاص عند تمثيل الأزمنة والأماكن، بالرغم من أنه أقر بأنه إذا أراد المرء أن يكتب لجمهور معين ويعكس أخلاقهم وعاداتهم (ويذكر سارة بورجهارت)، لا يمكنه تجنب وصف الخاص^(٣٢). أما الكاتبتان فكان مقصدهما إظهار العالم كما هو فعلاً من خلال تصويره بطريقة مفعمة بالحياة ومبهرة ومؤثرة عاطفياً، كما شرحا طريقتهما في مقدمة الرواية الأخيرة (كورنيليا فلتشوت *Cornelia Wildschut*)، ومن خلال الالتزام بـ "طابع [الأمة] الخاص المميز" على حد قول فولف في مقدمة أخرى^(٣٣).

يمكننا أن نتبين الانقسام نفسه في الرأي في استقبال آلام فرتر لجوته ونقدها. فلقد تم تجاهل الالتباس الأساسي للرواية، وحذرت الدوريات السيارة في الأساس من أخطار شخصية فرتر، خاصة على النشء (الذين كانوا يعبرون عن إعجابهم في التقليدات الأدبية في ذلك الوقت)^(٣٤)، ولكن كانت هناك نبرة جديدة في الصوت تم التعبير عنها في مقدمة طبعه هولندية منقحه عام ١٧٩٣، وتم حديثاً اكتشاف شخصية كاتب هذه المقدمة مجهول الاسم بأنه يوهانس لوبلنك Johannes Lublink وقال هذا الكاتب لا يجب الحكم على تصوير الذات الداخلية للشخصية الأساسية على أي أساس أخلاقي، فهذا التصوير غاية في حد ذاته، ويقدم تحليلاً نفسياً في شكل قصة، وربما تأثر الكاتب في ذلك بالأفكار الألمانية، وظل صوتاً منعزلاً لفترة لا بأس بها من الزمن، ماعدا حجة مماثلة طورها بيتروس نيوفلاند Petrus Nieuwland الذي أنكر أن تكون رواية مثل توم جونز نموذجاً لسلوك كثيرين، فالروايات توضح ببساطة كيف يمكن للطبيعة البشرية أن تعمل في بعض الأشخاص وبعض الظروف"، وإذا قللنا مثل

(٣٢) Feith, *Ideaal*, Buijnster's "Inleiding". Van den Berg, "Burgerhart".

(٣٣) *De Cevaaren van de Laster* (The Hague, 1791).

(٣٤) Klok, *Werther*, *passim*; Klok, "Lublink".

هذه الشخصيات فلا يحق لنا إلا أن نلوم أنفسنا على هذه النتائج، لا أن نلوم الرواية محل النظر^(٣٥).

شهدت أواخر تسعينيات القرن الثامن عشر رفضاً للعاطفية المرفوعة ورجوعاً للأخلاق المسيحية المستتيرة الأسبق، مع طبعات معادة من ترجمة شتتشترا لرواية كلاريسا (١٧٩٧ - ١٨٠٢) ورواية جرانديسون (١٧٩٧ - ١٨٠٢) وأضاف لوبلنك للرواية الثانية مقدمة، ولكنها مقدمة أكثر تقليدية هذه المرة^(٣٦). وخلق تأثير وولتر سكوت Walter Scott بواعث وأفكاراً جديدة، ولكننا بحلول هذه الفترة سنتحول إلى القرن التاسع عشر.

وهكذا يمكننا أن نختم قولنا بأن الهولنديين تأثروا، نتيجة لانفتاح ثقافتهم، أولاً بالرواية الفرنسية، ثم بالرواية الإنجليزية، وأخيراً بالرواية الألمانية وما صاحبها من تنظير، وفي أثناء تطوير فكرهم المحلي ظلوا على صلة وثيقة بالتيارات الأوروبية.

Neiuiwland, "Gevoeligheid". (٣٥)

Kloek, "Lublink". (٣٦)

التاريخ (كتابة التاريخ)

مايكل باريدون Michel Baridon

لم يكن أحد من المؤرخين الإنجليز في زمن استرداد الملكية يتنبأ أن بعد قرن واحد سيملك أحد خلفائه الجراءة الكافية ليعلن أن " التاريخ أكثر أنواع الكتابة ذيوغاً". وما كان لأحد أن يتوقع أن تصبح بريطانيا " أمة تاريخية " حسب وصف هيوم Hume، بل كان الأرجح أن تكون فرنسا أو إيطاليا بما فيهما من أعضاء جماعة "الأوراتوريا" * وأتباع بندكت ** وجماعة الجناسينية*** أقرب إلى التميز في هذا المجال، كما كانت إنجلترا وغيرها من الدول الأوروبية تفضل الكتابة المسرحية على كل أنواع الكتابة، ولم يكن باعة الكتب قد أوجدوا الظروف التي جعلت التاريخ في المكانة التي هو عليها الآن، أي واحداً من الأجناس الأدبية القليلة التي تضمن مساحة على رفوف مكتبات محطات القطارات، فالمؤرخ في عصر عودة الملكية، شأنه شأن كثير من المؤرخين قبله وبعده، لم يكن تخمينه بشأن المستقبل في محله، أي أنه لم يستطع أن يحرر نفسه من حاضره.

كان مؤرخ العصور القديمة في إنجلترا في القرن السابع عشر يكتب عن أحداث بعيدة منسية، وربما أقدم أحد الساسة، في استحياء، على رواية أحداث قصة حياته والزمن الذي عاش فيه، كان الذي يجمع الاثنين هو حب الماضي والنزعة البحثية لـديهما وانشغالهما بالوثائق. لكن المجتمع لم يعتبر أنهما ينتميان لمجال واحد من مجالات الحياة. كما أن كلا منهما كان ولاؤه لميدان يختلف عن الآخر. كان مؤرخو الملك هم الأعلى مكانة بين المهتمين

* جماعة الأوراتوريا Oratorina جماعة للخطابة تابعة للقديس فيليب نيري P. Neri تأسست في روما عام

١٥٧٥، وتتألف من مجموعات من القساوسة الطمانيين يلتزمون بالطاعة دون حلف يمين. (المترجم)

** أتباع القديس بندكت قوم من النساك تفرغوا للبحث والعبادة. (المترجم)

*** Jansenism هي منظومة عقائدية قائمة على الجبرية الأخلاقية كان لها أنصار من فرق إصلاحية مختلفة في القرنين السابع عشر والثامن عشر من بين كهنة الكاثوليكية الرومانية، وكان بينهم عدد من العلماء والباحثين. (المترجم)

بالتاريخ فى فرنسا وإنجلترا، تلقى راسين Racine هذا اللقب بوصفه " نعمة من الله " رغم علمه بأنه أقرب انتماء إلى مجال الأدب (مثل درايدن Dryden)، وكان يرى فى هذا المنصب مكانة اجتماعية لا فكرية، وربما تقبل راسين تعريف بير لوموين Pere Le Moyne بأن التاريخ " سرد مستمر للأحداث العظام المرتبطة بشئون الدولة " يكتب بصدق وبلاغة وحكمة " من أجل " توجيه المواطنين العاديين والأمراء ونفع المجتمع المدنى (١) .

ويرجع بوسوى Bossuet لهذا التعريف فى خطاب إلى مجرل دوفان Mgrle Dauphin الذى يفتح به كتابه موجز تاريخ العالم *Abrege de L' Historire Universelle*. يرى بوسوى أن الدين والدولة هما " القطبان اللذان تدور حولهما كل شئون البشر " والتشابه بين هذين التعريفين واضح؛ فكلاهما يستخدم الوصف نفسه " عظيم "، ويؤكد على شموخ الكتابة التاريخية، ويقدم الكاتبان المؤرخ بوصفه مسئولاً حكومياً مؤتمناً على سجلات الدولة (٢)، تمنى كاكستون Caxton أن يسرد " الأعمال البطولية التى أنجزها أنا "، ويقصد "بأنا " الشخصيات العظيمة فى الدولة وفى الكنيسة، وكان عامة الناس يعتقدون أن الماضى ملك لمن يحكمون الدولة حتى كانت الكتب التى تحوى قصصاً شعبية تعكس افتقاراً تاماً للحس التاريخى؛ إذ تخلط بين العصور وكل أنماط الأزياء فيما تقدم من صور، وكان هدفها إحداث انطباع بالقدم يخلق جوا لا يمكن أن تتحدث عنه دون استخدام عبارة " يحكى أن .. " لم يكن ذلك حال الحوليات التى تدون فيها شئون الدولة بجدية ورقة، فاللغة التى تكتب بها تخاطب قراء متعلمين ويعكس منهج الكتابة أثر كبار مؤرخى روما، وكان ذلك هو التاريخ " الحقيقى الرصين " الذى لم تستطع كاثرين مولاند Catherine Morland أن تقرأه؛ لأنه يخصص مساحة واسعة "لنزاعات البابوات والملوك، والحروب، والأوبئة فى كل صفحة، والرجال فى هذه الصفحات لا نفع منهم ولا يوجد نساء على الإطلاق". (٣) بطبيعة الحال، كانت كاثرين تتكلم بهذه الطريقة لتحث هنرى تيلنى Henry Tilney على الدفاع عن " السيد

(١) Gibbon, *Memoirs*.

(٢) O. Ranum, *Artisans of Glory*.

(٣) "اقرأ الشعر والمسرحيات وما شابهها، ولا أكره الرحلات، أما التاريخ الحقيقى الرصين فلا أقرؤه" Jane

Austen, *Northanger Abbey*, Ch 14.

هيو و السيد روبرتسون Robertson. "فحتى "التاريخ الحقيقى الرصين" لم يعد على الحال الذى كان أيام دجديل Dugdale وتيلمونت Tillemont، ففي زمن كاثرين مورلاند ذاع بالفعل تعبير الجمهور الجديد على يد هيو وجيبون Gibbon. لم يظهر هذا الجمهور الجديد فجأة، فقد بدأ ظهوره فى القرن السادس عشر مع صدور أعمال مؤرخى فلورنسا العظام: ماكيافيللى Machiavelli وجويتشردينى Guicciardini ومناقشة المتقنين لها فى كل أوروبا، إذ بينت هذه الكتب للعالم أن التاريخ يمكن أن يهتم برواية الأحداث ويبحث فى أسبابها من وجهة نظر إنسانية مدنية، وكان الأهم من ذلك لتكوين جمهور عريض هو نىوع الاهتمام بالنزاعات العامة بين طبقات الشعب كافة، التى بدأت بعد حركة الإصلاح الدينى. فقد توجه الاهتمام إلى موضوعات مثل: تاريخ البابوية القديم، وطبيعة المعجزات بعد القرن الثانى وسيطرة النفوذ الكنسى على الحكومة المدنية. (٤) ومن هنا نشأ لديهم مذهب تاريخى لتناول المسائل الكبرى المرتبطة بشئون الدولة، هذان العنصران؛ صدور أعمال المؤرخين وشيوع الاهتمام بالنزاعات العامة بعد حركة الإصلاح، أحدثا طريقة جديدة للنظر إلى التاريخ بوصفه قوة مازالت تؤثر فى الحاضر، كما أكدا على النتائج السياسية للعوامل الدينية، وتلاقا فى كتب مهمة مثل كتابى فرانكو - جاليا Franco-Gallia الذى كتبه هوتمان Hotman وأوشينا Oceana الذى كتبه هارنجتون Harrington.

وفى الوقت نفسه، تجمعت فى الدول البروتستانتية رائدة جهود الأرمن وأتباع المذهب المشيخى (٥) الذين تحولوا إلى المذهب التحررى، حتى استطاعوا أن يحرروا الأنظمة التى حكمها أتباع كالفن Calvin بأيد من حديد. فى كل من هولندا وإنجلترا، على سبيل المثال، أدى تطور تجارة الكتب وانتشار التعليم العام إلى التعديل التدريجى فى صورة المؤرخين حتى صار ينظر إليهم بوصفهم فلاسفة عمليين نثير آراؤهم فى السياسة والاقتصاد والأخلاق أسئلة تحوز اهتمام عموم القراء، ولو لم يكن الأمر كذلك لما ترجمت أعمال جروتيس Grotius

(٤) R. Snoeks. *L'Argument de tradition dans la controverse eucharistique entre Catholiques et Reformes francais au XVII siecle* (Gembloux, 1961).

(٥) المشيخانية أو Presbyterianism نظام يدير شئون الكنيسة فيه شيوخ منتخبون يتمتعون جميعاً بمنزلة متساوية، وجميعهم من البروتستانت أصحاب الأعمال وكبار الحرفيين. (المترجم).

وبفندروف Pufendorf مرات عديدة، وحتى هارنجتون، الذي أهمل واضطهد في زمانه، أخذ مكانته في القرن الثامن عشر حتى أن السياسيين من مدرسة بولنجبروك Bolingbroke الذين استحقوا وصف أتباع هارنجتون الجدد،^(٥) الذي أطلقه عليهم جيه. جى. أ. بوكوك J.G. A. Pocock قد استمدوا من كتاب "أوشينا" أغلب أفكارهم المتعلقة "بالتوازن القديم" و"الدستور المختلط"؛ إذ جعل المؤرخ موضوع دراساته أقرب إلى عامة الناس وتخلي عن ارتباطه بنوع الكتابة الذي يوصف بأنه "التاريخ الحقيقي الرصين". وعلى سبيل المثال، كان سان إيفرمون Saint - Evremond معجبًا بجروتيس لإدارته الفذة لشئون الدولة والعوامل الاقتصادية، كما كان إيفرمون على وعى تام بأن التاريخ يتغير، وبضرورة ظهور مدخل لرواية أحداث الماضي يتسم بقدر أكبر من الروح الأدبية، ولم ير أن أحدًا في بلد قام ليوواجه هذا التحدي، وله في ذلك تعليق لا يتسم بالتفاؤل؛ يقول: "ينبغي أن نقر بأن مكانة المؤرخين عندنا مازالت متدنية"، وربما كان رأيه في مكانة كليرندن Clarendon وسير وليام تمبل Sir William Temple أسمى من ذلك، إذ كانا يغذيان الفكر ويبعثان حياة جديدة فيما يرويان من التاريخ، فالسير وليام تمبل كانت له خبرة شخصية عريضة في السياسة العليا وكليرندن كلارندر الذي كان يكتب عما جرى من أحداث مازالت في ذاكرة قرائه بآرائه المهمة فيما أسماه "شخصية العصور" وضرورة "معرفة العبقريّة التي كانت سائدة عند صنع قرارات تشكل أمور الحياة".^(٦)

لعبت هذه الأولويات الجديدة دورًا مهمًا في تكوين تاريخ القرن الثامن عشر؛ فما أن تبنّتها مدرسة تيلمونت للثقافة الخالصة حتى تهيأت الظروف لتغيير نغمة الكتابة التاريخية وجوها، وكان للمذهب الديكارتى دور في دمج الثقافة والعلم الخالص مع الاهتمامات الدنيوية، ويتضح هذا في أعمال بايل Bayle، بعد أن مهدت تيلمونت الطريق، فرغم أنه أقر، مرات عديدة، بإيمانه التام بالنصوص المقدسة، حرص دائمًا على جمع الوثائق وغربلتها واختبارها كما لو كان يطبق دروس رسالة في المنهج Discourse on Method على كتابة التاريخ،

^(٥) Pocock, *The Machiavellian Moment and his Machiavelli, Harrington and English political ideologies in the eighteenth century* ' in *Politics, Language and Time*.

Clarendon, *History of My own Time*, Introduction.

^(٦)

وكان يتعامل مع الوثائق التاريخية بالحذر الذى أوصى به ديكرت الذى كان يشبه نفسه برجل "يسير وحيداً فى الظلام". وقد تتبع بايل خطوات ديكرت فلم يكن يكتفى بفحص الوثيقة، بل كان يتأمل جوها العام وارتباطها " بشخصية عصرها ". وفى الوقت نفسه ساهم منهجه المادى فى تناول التاريخ، والنبذة التى استخدمها فى معجمه المعجم التاريخى النقدى *Dictionnaire Historique et Critique* فى سد الفجوات بين الحوليات البحثية والعلمية والسجلات الشخصية.

لقد قيل الكثير عن رؤية بايل للمذهب الديكرتى، لكن المؤرخ ليس فيلسوفاً، فبعد أن صرح بايل بأثر المنهج الديكرتى فى استخدامه للأدلة الوثائقية، نجد أنه استعان بالإمكانات التى تتيحها مدرسة بيكون Bacon إذ تفرض استخدام الحقائق الملموسة والملاحظة الدقيقة. ولم يكن هولاند Holland بعيداً عما جرى فى إنجلترا، فكثير من أصدقائه كان ينتمى للمدرسة التجريبية التى كان لوك Locke قد بدأ فى الدعوة إليها بنشر مخطوطاته فى دائرة لوكليرك ليمبورك Le Clerc- Limbroch. يكفى أن نقارن بين أسلوبه وأسلوب تيلمونت حتى ندرك قدر تأثير بيكون فى نسيج ما كتبه من نثر.

وينتمى الرجلان إلى الجيل نفسه، لأن بايل كان أصغر بعشر سنوات، ولكن ما يفصل بينهما كان المسافة بين هولندا وفرنسا والفرق بين عصر التنوير وعصر سبقه ذى نظرة أكثر تقليدية، يصف تيلمونت كتابه تاريخ الأباطرة *Histoire des Empereurs* بأنه " كنسى تماماً " ويضيف فى الخطاب الذى يرد فيه هذا الوصف أنه يبذل قصارى جهده حتى " يجنب كتابه أى نغمة دنيوية ".^(٧) ويفسر ذلك تشابه أسلوبه مع أسلوب فيليب دى شامبى Philippe de Champaigne الرصين، ويمثل هذا الكتاب النموذج الأمثل للروح الجنسية التى تتميز بالتوازن الجاد والإيجاز والمباشرة، وليس هذا مفهوم بايل للسرد التاريخى؛ إذ يمتدح بايل سوتونيس Suetonius فى معجمه؛ لأنه لم يكتف بجمع " الوثائق المتعلقة بالحروب والشئون

Bruno Neveu, Neveu, *Religion, Erudition et Critique a la fin du XVII siecles* (٧) (Stasbourg. 1968).

العامه " فجمع " أنشطة الملك وما يحب.. وما يكره ونزواته وعاداته وطعامه "،^(٨) وقد أكسبت هذه الأشياء أسلوب سوتونيس حيوية تتعارض بشكل صريح مع أسلوب تيلمونت.

وما أن وضع بايل مفهومًا جديدًا للكتابة التاريخية حتى اتضح أن معجمه وكتابته *Pensee Sur La Comete* صارا أداتين فعاليتين للاستكشاف الفكرى. ولم يضع فونتيل Fontenelle وقتًا فى تقدير الإمكانيات التى تتيحها هذه الطريقة فى كتابة التاريخ لفلاسفة عصر التنوير الذين تصفهم الموسوعة الفرنسية " بالباحثين عن الأسباب والعلل ". وقد ولد فونتيل وتعلم فى مدينة روان Rouen التى كان يسودها فكر كالفن، والتى كانت على علاقات تجارية واسعة مع إنجلترا حتى بعد إلغاء "مرسوم نانت" Nantes.^(٩) وقد تمكن من التوفيق بين النقد الديكارتي للوثائق، والمذهب التجريبي مع فهم عملي للشئون الإنسانية، وبعد كتابه عن التاريخ *Sur l' Histoire* إعلاناً مهد الطريق لما سيكون التاريخ عليه عند فولتير Voltaire ومونتسكيو Montesquieu؛ أى جنس أدبى يجتذب اهتمام قاعدة شعبية متزايدة برؤية متسقة وشاملة للماضى، وقد شرح مفهومه للتاريخ فى فقرة أثرت تأثيراً كبيراً على فلاسفة التنوير، ويؤكد فونتيل فيها أن مهمة المؤرخ هى التركيز على شخصية من يكتب عنهم ودوافعهم. أما تاسيتوس Tacitus ؛ الذى عاش فى " عصر مهذب مستتير " فقد بين أن الأحداث يمكن تفسيرها عن طريق تحليل نفسية صناع التاريخ، وقد قام فونتيل بالمقارنة بين تاسيتوس وديكارت فى هذه النقطة إذ يعتبرهما " بناء النظام ". فالفيلسوف والمؤرخ يواجهان عددًا من " النتائج " عليهم أن يربطوها بمسببات حتى ينشئوا كلا متاغما. فإذا نجح فى ذلك استطاعا أن يرصما نظاما يحدد لكل حدث سببًا، وتربط بين هذه الأسباب والطبيعة الإنسانية.^(٩) وقد استعان فونتيل، فى طرحه لأرائه عن التاريخ، بمفهوم صار محوريا

(٨) *Dictionnaire Historique et critique, Art. Suetone.*

(*) مرسوم أصدره هنرى الرابع ملك فرنسا ١٥٩٨ البروتستانتى تحت إلحاح زوجته وكرادلة الكنيسة الكاثوليكية الرئيسية، ألغى لويس الرابع عشر المرسوم ١٦٨٥، فنشبت مذابح واعتداءات على جماعات الهوجونو وفر منهم من استطاع إلى إنجلترا وهولندا ثم المستعمرات، وكانوا من الحرفيين والصناع المهرة فى تقدم الصناعة.

(٩) *Sur l' Histoire.*

لمؤرخي القرن الثامن عشر وهو " مفهوم الارتباط " الذي يستخدمه في تعامله مع ما يسميه " الأشياء الصغيرة "؛ فقد كانت نصيحته للمؤرخين أن يجدوا الأصل الصغير للأشياء الكبيرة باستخدام التفاصيل المتعلقة بالعادة وقواعد السلوك، وكان يرى أن الأشياء الصغيرة يمكن أن توصل إلى " الارتباط الطبيعي الخفي " الذي يمثل سداة التاريخ ولحمته. (١٠) فهذه الأشياء وحدها هي التي يمكن أن تعيد الماضي للحياة وأكثر، إذ يمكن بها ربط العناصر التي كان يظن أنها غير ذات صلة، وبهذا نصل إلى مسببات الأحداث، ولا يمكن أن تنشئ الأشياء الصغيرة ارتباطات مثمرة إلا أن يحرق المؤرخ الوثائق من الزوائد التي خلفتها سذاجة الناس في تصديق ما يقال لهم، ولا يمكن أن يفعل ذلك دون علم كامل بالطبيعة الإنسانية فهي التي تقدم أساس النظام الذي ترتبط فيه أفعال البشر بأسباب يمكن للفيلسوف اكتشافها. لقد كان تاسيتوس " ديكرات التاريخ " لأنه تتبع أسباب الأحداث وربطها بطبائع البشر.

أتيح للمؤرخ أن يتعلم من أفضل المصادر - وعصر لويس الرابع عشر لديه من العلم ما كان في عصر أغسطس - يتمكن من مقارنة التغيرات التي جرت على الطبيعة الإنسانية بسبب ما حولها من ظروف محلية. وكان قادراً على التمييز والربط بين دوافع الأمراء وردود أفعال العبيد. فإذا قلنا إنه من المستبعد أن يكون كونستانتين Constantine قاتل بريسكوس Priscus؛ لأنه كان مسيحياً طيباً، "، لكان هذا مرضياً لتيلمونت، ولكنه لن يكون بحال مقبولاً لدى مؤرخ حديث، لقد تعلم راسين Racine من تاسيتوس ما تعلمه فونتيل بدوره منهما: تسكن الغيرة قلب إمبراطور عجوز سواء كان مسيحياً أو وثنياً.

أدى هذا حتماً إلى طريقة جديدة في فهم السرد التاريخي، فلم يعد التركيز على "شموخ التاريخ، بل على الأشياء الصغيرة". وحتى المفردات التي طالما أثارت في القراء مشاعر الإكبار والتوقير صارت سبباً للتندر والسخرية التي تعمل الحس النقدي لدى القراء، وتدفعهم لاستخلاص دروس عملية من أحداث الماضي، وبهذا استطاع التاريخ أن يخلص نفسه من حبال عتيقة كانت تكبله، حتى صار جزءاً من الثقافة العامة للناس تسهم في زيادة ثروة الأمة

ومكانتها. وافق هذا الأمر هوى أدباء تلك الفترة التي كان التعليم ينتشر فيها بسرعة كبيرة. حتى أن أعظم كتّاب فرنسا تحولوا لكتابة التاريخ كوسيلة للتعبير عن آرائهم وللمساهمة في تكوين إطار فكري جديد.

بينما كان نظراؤهم الإنجليز منهمكين في مناقشاتهم السياسية المتعلقة " بالثورة المجيدة" (لذلك كان لبوب Pope وفيلانج آراء متعارضة حول مصداقية المؤرخين)^(١١)، كان الفرنسيون يرون أن أفكارهم ستكتسب قوة بإعادة النظر في ماضيهم، فهناك مساحة مشتركة واسعة بين كتابي رسائل إنجليزية *Lettres Anglaises* وتاريخ تشارل الثاني عشر *Histoire de Charles XII* وبين كتابي رسائل فارسية *Lettre Persanes* وتأملات *Considerations*، ولكن من غير المقبول تاريخياً اعتبار المنحنى الساخر لأعمال مهمة كهذه سبباً في إضعاف طاقات الاستثارة الفكرية فيها، فبدون تلك الكتب لما استطاع عصر التنوير تحقيق الكثير من الإنجازات في مجال علم الإنسان.

وحتى يمكننا تقدير حجم التغيرات التي نتجت عن إعادة النظر في موضوع التاريخ وأهدافه نقدم مقارنة بين بوسوى ومونتسكيو، وسيغينا هذا عن مناقشة طويلة، ويتعامل النصان التاليان مع التاريخ الروماني القديم.

بوسوى:

إنهم يطعمون ماشيتهم ويحرثون الأرض ويحرمون أنفسهم من كل شيء إلا الأساسيات الضرورية، ويعيشون في زهد وكد، وتلك هي حياتهم، وهكذا كانوا يعيلون أهلهم، وعلى الحياة نفسها كانوا يربون أبناءهم. لقد صدق ليفي Livy عندما قال إن ما من أمة أجلت صفات الاقتصاد والقناعة والفقر لزم من أطول من هذه الأمة.

(١١) De L' origine de fables.

مونتسكيو:

ينبغى ألا نبني انطباعنا عن مدينة روما فى نشأتها الأولى على شكل المدينة القائمة فى وقتنا الحاضر، مالم نضع فى اعتبارنا شكل مدن التتار التى كانت تبني لتخزين الغنائم، والماشية والفاكهة والخضروات وضمان توافرها، فالأسماء القديمة لهذه الأماكن الرئيسية فى روما ترتبط بهذا الاستخدام نفسه.

بينما يتكلم بوسوى عن الرومان كأنهم أبناء عصره، ويختتم وصفه لهم بإشارة إلى ليفى، كان مونتسكيو يوسع منظور التأريخ على نحو كبير، فلا بد لقارئه أن يكون قد رأى عددًا من المدن حتى يمكنه تصور شكل روما القديمة، ويلزمه أن يكون قد قرأ عن شبه جزيرة القرم (*) لكى يتشكل حسه التاريخى بالحس الجغرافى، كما ينبغى عليه أن يتذكر أسماء المواقع الجغرافية لروما القديمة حتى يربطها بظروف الحياة فى زمنها، فإن مصطلحات مثل "تخزين" "وتأمين" تعطى انطباعاً مادياً عن الجو الذى لابد أنه كان سائداً فى مدينة كانت فى حالة صراع دائم من أجل البقاء. رغم المقارنة الموجزة بين النصين، نستطيع أن نخلص إلى أن النص الثانى يستخدم مفردات مألوفة وأكثر تخصصاً، وأن الجمل فيه لا تتدفق فى سموخ كتاب تاريخ العالم. فوصف مونتسكيو لروما لا يرمى إلى تهذيب قارئه أخلاقياً، بل تعليمه. وإن إيجازه الصارم أقرب إلى عمارة بالانيو(**) Palladio بينما تحمل كتابة بوسوى عالية الصوت السمات الكاملة لعصر الباروك(***) .

(*) شبه جزيرة فى البحر الأسود جنوب أوكرانيا. (المترجم)

(**) معمارى إيطالى (١٥٠٨ - ١٥٨٠) Andrea Palladio

(***) عصر يتميز بنقطة زخرفة معماره و غرابتها أحياناً، واصطناع الأشكال المنحرفة والملتوية، كذلك يتميز بالتعقيد والصيغ الغريبة فى الأدب.

لم ينل أى من الأسلوبين إعجاب فولتير، الذى أنتج أعمالاً حققت من الذيوع ما يلزمنا : بفحص كل عمل على حدة، حتى ندرك سر نجاحها الكبير، ومن المناسب أن نبدأ بنقد فولتير لمونتسكيو. ففى خطابه إلى ثيريو Thieriot فى نوفمبر عام (١٧٣٤)، يصف كتاب التأملات بأنه " قائمة محتويات رائعة مكتوبة بالأسلوب الرومانى "، كما يعيب على "روح القوانين" ارتباك بنيته، بل إنه يعبر عن الأسى " للتصنع الواضح " الذى جعل مونتسكيو " يكتب فصولاً لا تزيد عن ثلاثة أسطر أو أربعة "، ويتهكم فولتير على تلك الفصول، وفى موضع آخر يصف مونتسكيو بأنه " ميشيل دو مونتان Michel de Montaigne التشريع"، وكان "روح القوانين" كان من مسببات الارتباك الغريب للكتابة النثرية فى القرن السادس عشر .

كان فولتير يهاجم أثر بلاديو فى أسلوب مونتسكيو. كانت موجة بالاديو قد سادت إنجلترا فى عشرينيات القرن الثامن عشر فصنعت شهرة بوب وبيرلنجنون Burlington وكنت Kent، وأسهمت هذه الموجة إسهاماً كبيراً فى تطوير شكل الحداثق الإنجليزية بما لا يتعارض مع لمسة الآثار القوطية، فكان الأسلوب المعمارى المفضل مزيجاً من بلاديو وإينجو جونز^(*) Inigo Jones. وكغيرة من الأساليب، عزز هذا الأسلوب قيماً لها جوانب إيجابية وأخرى سلبية. فقد قصد إلى الرصانة وإلى تناغم النسب الهندسية، وينطوى كذلك على نفى للمؤثرات البصرية للباروك بغرض البحث عن الصورة الحقيقية لروما القديمة التى تختفى تحت قناع روما الحديثة، كان أتباع بلاديو يرون أن التناسق يحقق ما لا يستطيع الجمال أن يحققه دائماً، وصار العقل " أرقى حس لدينا "، وهى عبارة ذكرها مونتسكيو فى " دعاء إلى ربات الإبداع "، الذى يبدأ به الجزء الثانى من روح القوانين.

لم يكن فولتير يطبق النموذج الرومانى، فقد كان أكثر براجماتية وأشد التصاقاً بالأشكال الأدبية التى تحوز على إعجاب قاعدة شعبية أكبر. مع ذلك لم يقل إعجابه بعصر لويس الرابع عشر، كما التزم بالنمط الكلاسيكى الجديد فيما كتب من مسرحيات مأساوية، بل لقد نظم ملحمة، وكان ملتزماً فى كل هذه الأعمال بتصنيف الأجناس الأدبية التزاماً صارماً.

(*) معمارى إنجليزى شهير (١٥٧٣ - ١٦٥٢)

ومما يدعو للدهشة أن ينسب مونتسكيو إلى ديكارت بينما ينسب فولتير إلى نيوتن، فى حين أن أعمالهما تشير إلى العكس؛ فتمسك فولتير بالنماذج الكلاسيكية الجديدة واضح فى أغلب أعماله، بينما يبدو مونتسكيو مستوعباً للمنتج الجمالى الإنجليزى الذى أبدع الشكل الجديد للحقيقة الإنجليزية، على الرغم من أنه كان ينتمى " للجمعية الملكية." وأنه ألف بعض أعماله العلمية محتثياً نمط سيكون بكل دقة، ولأسباب سياسية (كان مؤيداً للتوازن القديم " للدستور المختلط"، كما استشهد بكلام هارينجتون فى فصله الشهير عن الدستور الإنجليزى) وشخصياً (لأنه ينتمى لطبقة النبلاء) كان أكثر ميلاً إلى الرؤية الإنجليزية لأسلوب بالاديو.

وكان لفولتير رؤية مختلفة إذ كان يفضل النزوع الفكرى الغريزى على التهذيب العقلى، فصور الشخصيات ظلت لازمة عنده لفهم التاريخ؛ لأنها تمكنه من استخلاص العبر من أسباب الأحداث، ولأنه علم بالخبرة أن الإنسان العظيم يحقق الإنجازات بالالتزام والإخلاص، فقد كانت طبيعته ونوقه أقرب إلى إيداعات عصر لويس الرابع عشر، كان متمسكاً بمنهج فونتيل تمسكاً صارماً. فعندما كتب " كنت دائماً على يقين أن كتابة التاريخ تستلزم ما تستلزمه كتابة المسرحية المأساوية" أو "فى أى كتاب تاريخى وفى أى مسرحية، على الكاتب أن يبدأ بمرحلة العرض ثم ينتقل إلى الأزمة المحورية ثم يصل إلى النهاية الخاتمة" (١٢) عندما كتب هذا لم يكن يقصد أن المشهد التاريخى مأساوى، بل إن العقل البشرى المزود بمعرفة دقيقة بالنوازع التى تتحكم فى الطبيعة الإنسانية يمكن أن يفرض قدراً من النظام على التاريخ فيجعله مفهوماً ومفيداً، ويشير هذا الجانب إلى إخلاصه لتعاليم لامستاردبير La Mensardiere الذى كان يوصى كتأب المأساة أن يلتمسوا موضوعات مسرحياتهم فى الأحداث المشهورة فى التاريخ؛ لأن معرفة المشاهدين بأحداث المسرحية يمكنهم من التركيز على ترتيب الأحداث وارتباطها ببعضها وبنية المسرحية التى يتوقف عليها تميزها ". فالمهم فى التاريخ هو أن توضع الأحداث فى تسلسل منطقى يعتمد على صراعات النوازع البشرية.

إن هذا التمسك الجزئى بجماليات الكلاسيكية الجديدة لا يمنع فولتير من المزج دومًا للمصطلحات المادية الملموسة بمفردات أكثر سموًا، فهو يعشق مصطلح الأناقة ويزدري شعور الاكتفاء والرضا، ويستمر فى شحذ همة قارئه بجمله الرشيق ذات الإيقاع الأخاذ، كما يجمع بين الوصف والتحليل والتعليق، ففي كتابه عن عصر لويس الرابع عشر، يذكر فى وصفه لفرنسا " كفاح عشرين مليون من سكانها " تصنع أيديهم " الأمتعة والقبعات ولفافات الخيوط المجدولة، والجوارب الطويلة " ولا يمنعه هذا من مدح الإبداعات الفنية العظيمة الموجودة فى قصر فرساي وغيره، كان يطمح إلى رسم لوحة شديدة الاتساع، " آلة " كالتى أبدعها الفنان روبنز Rubens. " إنما أريد أن أرسم القرن الماضى، وليس أميرًا واحدًا، هذا ما كتبه إلى هارفى Harvey، وقد فعل ذلك بإبراز الشخصيات المهمة بين الحشود ولكنه يبت الحياة فى مجمل الصورة، وكان يرى عدم الاهتمام بالتفاصيل بوصفها " الطفيليات التى تقتل الأعمال العظيمة " ولأن "الأجيال القادمة تتجاهلها " (١٢)

لم يكن مونتسكيو ليقبل جملة كهذه، فقد كان أكثر اهتمامًا بنظرية التاريخ من صور الرجال العظام، وكان أشد ما يسعده أن يثبت أن حدثًا ما سيقع بغض النظر عن الرجال والظروف المحيطة، ففي الفصل الحادى عشر من كتاب التأملات، كتب أن الجمهورية الرومانية كانت حتمًا ستسقط، وعلى هذا لا يهم الشخص الذى وجه إليها ضربة الموت، وكان نزوعه للأفكار العامة وللرؤية العامة للتاريخ هو ما يفسر السمة المعمارية لأسلوبه.

لم تمنع الاختلافات بين التأملات ومقال عن العادات *Essai sur les Moeurs* أن يسهما معًا فى نشأة مدرسة المؤرخين البريطانيين التى يرى جيبون Gibbon أنها تدين بالكثير لفولتير وبالأكثر لمونتسكيو.

كتب جيبون فى واحدة من حواشيه الكثيرة وهو يناقش النتائج العامة للحروب الصليبية: " شعاع قوى من الضوء الفلسفى خرج من إسكتلندا فى زماننا هذا، وأنا بتقدير

خاص وعام أردد أسماء هيوم وروبرتسون وآدم Adam Smith. ^(١٤) لم يكن من طبع جيبون أن يصدر أحكاماً متسريعة، ولم يكن يفصل الذوق عن الفلسفة في حكمه على غيره من المؤرخين، وعليه فما قاله عن المدرسة الإسكتلندية يستحق الاحترام الكامل. وخير أمثلة لما نسميه اليوم النثر الفكري أتى، في رأيه، من إسكتلندا. وكان يرى أن هيوم أحكم فن التعامل السلس الرشيق مع الموضوعات الصعبة. ظل هيوم وفيما لنموذج بالاديو في أوجه كثيرة، مخلصاً لقيم القدماء سواء كان جالساً إلى مكتبه أو يتأمل حدائق لورد باثيرست Lord Baththurst في أوكلى بارك، التي عرفها بوضوحه المعهود بأنها "أرض كلاسيكية حققة". ^(١٥)

يقتضى البقاء في أرض كلاسيكية "رشاقة" في المفردات، وحركة طبيعية في الجمل وتناسباً وتوازناً بين الفصول في التصميم العام لعمل كبير، كل هذا حققه هيوم في كتابه تاريخ إنجلترا History of England كتبه بترتيب زمني عكسي دون أن يضيع منه حس الوحدة التي تهيم على الكتاب كله. وتمثل "مكتبة الدعاة" Advactor's Library أرضاً كلاسيكية مثل ستو Stowe و أوكلى بارك؛ لأن النخبة الفكرية المعروفة "بأثينا الشمال" كانت عازمة على نشر الحضارة في بلد قد يقع فريسة سهلة لتعصب كبار رجال الكنيسة "لحماس" طائفة المشيخية، وليس من مثير لقوى المرء الإبداعية أشد من مواجهة عدوين في وقت واحد. من أكبر مفارقات التاريخ الإسكتلندي أنه في الوقت الذي كان يمدن هيوم مواطنيه بوضع قائمة للمصطلحات الإسكتلندية في نهاية "تاريخه"، كان مكفرسون Macpherson ينشر البربرية في أوروبا بكتابه أوسيان Ossian، ولكن للأجناس الأدبية قوانينها، وعندما كتب مكفرسون كتابه تاريخ بريطانيا العظمى من عودة الملكية إلى جلوس جورج الأول History of Great Britain from The Restoration till the Accession of George 1 عاد إلى أسلوب أكثر تمدناً، وبالمثل تتغير القواعد التي تحكم كتابة التاريخ، وإن كان تطورها أبطأ من تطور الشعر، وقد حاول هيوم وأتباعه الإسكتلنديون سميث وروبرتسون وفيرجسون

Ferguson أن يبدعوا أسلوبًا يعادل ما أبدعه مؤرخو فرنسا العظام الذين كانوا موضع احترامهم العميق، كما تشهد بذلك آراء روبرتسون فى فولتير. ^(١٦)

كان طموحهم مفهومًا وضروريًا؛ لأنهم لم يكونوا مجرد تلاميذ للفرنسيين؛ فقد كانوا يطبقون علومًا جديدة على دراسة التاريخ ويدين بالكثير للتراث التجريبي البريطانى، إذ كان التاريخ، حسب نمط بيكون Bacon يقوم على الحقائق المادية التى تشكل حياة البشر، فإن للإنتاج وتبادل الثروات مساحة كبيرة فى أية رؤية " فلسفية " للماضى. كان مانديفيل Mandeville قد أحدث ضجة بسبب هذه الحقيقة الواضحة، ولكن حان الوقت لفحص أهدأ وأشمل للعامل الاقتصادى وقد اضطلع هيوم بتقديم هذا العرض القائم على الحقائق المادية فى " تاريخه " فى نهاية الفصل الثالث والعشرين، نجده يناقش تراجع عبودية الأرض كالتالى:

كان الفلاحون وهم أنصاف أحرار مكلفين بزراعة أرض سيدهم، ويدفعون الإيجار قمحًا أو ماشية أو مما تنتجه المزرعة، أو بأعمال الخدمة التى يؤدونها لدى أسرة البارون وفى المزارع التى احتفظ بملكيتها، وبقدر تحسن الزراعة وزيادة المال، وجد أن تلك الخدمات رغم ما يلقاه الفلاح من مشقة، لم تكن ذا نفع كبير للسيد، وأن إنتاج المزارع الكبيرة يمكن أن يقوم به الفلاحون أنفسهم... ومن ثم جرى تبادل التأجير بالخدمات والإيجار المالى بالعينى، وكما اكتشف الناس فى العصر الذى أعقبه أن المزارع تصبح زراعتها إذا تمتع المزارع بما يضمن الملكية، فقد بدأ انتشار منح عقود الإيجار للمزارعين، وأدى ذلك إلى كسر أغلال العبودية، التى ارتخى وثاقها عن ذى قبل.

بينما يشرح كيف كان " تطور الفنون " يزيد من أعداد العبيد فى الماضى، ثم تحول إلى " مصدر للحرية " فى أوروبا الحديثة، يحقق هيوم مزجًا كاملاً بين مصطلحات متخصصة مثل " أعمال الخدمة " و " الإيجار " و " زيادة المال "... وأسلوب سرد نثرى راق مثل " العصر الذى أعقبه " و " أغلال العبودية ". مهدت مثل هذه الفقرة لظهور كتاب ثروة الأمم The Wealth of Nations وللون من السرد التاريخى يفسح مكانًا أكبر " للثورات

والتحولات " وبالتدريج يقلل المساحة المخصصة للتحليل النفسى. يقول آدم سميث فى محاضرات فى البلاغة والأدب *Lectures on Rhetoric and Belles Letters* : " وصف الشخصيات ليس جزءا أساسيا فى السرد التاريخى "، لم يكن فرجسون و ميلار Millar وروبرتسون وحدهم من تعلموا الدرس، بل تعلمه معهم المنظرون الفرنسيون فى نهاية القرن. على الرغم من أن جييون كان من المعجبين بالمدرسة الإسكتلندية فقد تردد قبل السماح لابتكارات ثروة الأمم بأن تتغلغل فى كتابه التدهور وسقوط الإمبراطورية الرومانية *Decline and fall*. فما كان جييون ليتخلى عن " وصف الشخصيات " إذ كان يعتمد عليه فى تتبع أسباب الأحداث الكبرى - كان التحول الدينى للإمبراطور قسطنطين من أشهر الأمثلة على هذا، أو يترك تزيين سرده بلمسات قرمزية تحمل اللوحة الرومانية التى ذكرها فولتير، ولكن اللوحة الرومانية عند جييون صارت أكثر وضوحاً وسمواً ورصانة، ورغم أن ذلك قد يدخل فى باب المفارقة، طعم جييون " أناقة " بالاديو الموجودة لدى مونتسكيو بلمحات " باروكية " (١٧) وربما عاد إلى تراث القرن السابع عشر؛ لأن فخامة الباروك تعطى حدث الموت جلالاً (١٨)، ولأن أطلال روما كانت أجمل صورة لعظمة الماضى يمكن أن نتاح لعقول بناء الإمبراطورية، وبناء على معرفته بقدر إنجلترا فى ما مضى وفى ما هو قادم، أضفى على موضوعه الكبير جلالاً ووقاراً لا ينفصلان عن عملية التأمل فى الشأن الإنسانى من لقطة بعيدة وعلى نطاق واسع. فقد كان التاريخ عنده مثل الدين عند بوسوى، ومن هنا تأتى خصائص أسلوبه التى تضعه " فى منطقة وسيطة بين السرد التاريخى البليد والخطابية البلاغية " (١٩) ويستمد جييون اهتمامه بالتاريخ من إيمانه بأنه أنبل الأجناس الأدبية جميعاً. يصف تيلارد (٢٠) Tillyrd أسلوب جييون فى إعجاب فيقول إذا كان ميلتون Milton قد كتب ملحمة إنسان القرن السابع عشر العادى، فإن جييون ألف ملحمة بناء الإمبراطورية، وصار جييون "رينولدز

(١٧) *Memoirs*.

(١٨) V.L. Tapue, *Baroque et Classicisme*.

(١٩) نفس المصدر.

(٢٠) *The English epic and its Background*, ch. 11.

Reynolds" النثر الإنجليزي؛ لأنه كان مؤمناً، مثل رينولدز، بأن محاكاة الأقدمين هي أصل الفن الحقيقي.

اعلم أن الكلاسيكية بها كثير مما يستحق أن نتعلمه، وأعتقد أن الشرقيين يحتاجون لأن يتعلموا منها الكثير، مثل شموخ الأسلوب في غير غلو، والتناسب الرشيق في الفن، وأشكال الجمال المرئية والفكرية، والصياغة المعتدلة للشخصية والنوازع وتميز السرد عن الجدل، وانتظام بنية الملحمة والشعر القصصي. (٢١)

يستحضر هذا القول عقيدة السياح الكبار الذين زاروا "أطلال روما للإمبراطورية نفسها وليس اعتقاداً في خرافة" كما يقول جيبون نفسه في خاتمته الشهيرة لكتابه التدهور والسقوط، أن "الجمال الفكري" لدى جيبون صدى مباشر لكتاب رينولدز الخطاب السادس *Discourse VI* الذي يدعو فيه إلى النسب الراقية التي وضعتها النماذج القديمة ومن صكها من المدرسة الكلاسيكية الجديدة. إن "شموخ الأسلوب واعتداله" الذي يذكره جيبون يمكن تتبعه في كتاب التاريخ *History* لهيوم، فهو مثال آخر لرشاقة الكلاسيكية الجديدة، إذ كان هيوم وجيبون معجبين براسين Racine، ولم يتغير رأيهما بعد الاحتفال اليوبيلي الذي نظمه جاريك Garrick. كتب هيوم إلى جون هوم John Home يقول: "أستحلفك بالله أن تقرأ شكسبير، أما راسين وسوفوكليس فاحفظهما عن ظهر قلب". (٢٢) وبالمثل يقول جيبون في مذكراته: "ربما كان لارتفاع ذوقي مسئولاً عن عبقرية شكسبير العملاقة، التي تزرع فينا منذ الطفولة بوصفها أول واجب على أي إنجليزي". (٢٣)

كان جيبون، شاعر التاريخ العظيم، يعلن ولاءه للكلاسيكية الجديدة ومذهب بالاديو، ولكنه لم يحرم أسلوبه ألواناً من الحساسية أضفت على لونه درجة أكن وعمقت تأثيره، وربما قال بوصفه ناقداً: "إن تمثالاً عارياً بسيطاً صنعته يد فنان إغريقي قديم له من القيمة الأصلية أكثر مما لهذه الآثار المكلفة الفظة التي أنتجت تلك الأيدي البربرية جميعاً". (٢٤) أما بصوت

Decline and Fall, VI. (٢١)

David Hume, *Letters*, I. (٢٢)

Memoirs. (٢٣)

Decline and Fall, II. (٢٤)

المؤرخ فيصف جييون غزو الساكسون لإنجلترا بحساسية شعر المناظر الطبيعية حتى أنه يستحضر فى الذهن شعر أوسيان: "إن الغيمة التى انقشعت على يد المستكشفين الفينيقيين ثم تبددت بيد يوليوس قيصر عادت مرة أخرى، واستقرت على سواحل الأطلنطى، فضاعت مقاطعة رومانية ثانية بين جزر المحيط الساحرة".^(٢٥)

مثل هذه الفقرات أقرب إلى تيرنر Turner وجماليات السمو فيها أقرب إلى رينولدز، إذ إنها تفسر لماذا كان جييون، الذى أعلن إيمانه بالكلاسية الجديدة ونسب بلاديو، فى حقيقة الأمر مفتوناً بما كان يعده بنور شكل جديد من البربرية، التى انتهت إلى قبولها شعراً ورفضها عقلاً. إن أسلوب جييون لا يمكن أن يبدعه إلا مؤرخ، فهو تجسيد كامل للصراع الأزلى بين النظام الذى تؤسسه الثقافة وقوى الابتكار التى تنقض كل الأسس، وهذه الفقرات هى التى تفسر لماذا يحظى بالنجاح فى القرن التاسع عشر نص ما كان ليكتب إلا فى القرن الثامن عشر. إن روح بالاديو وفخامة الباروك وسعت التأثير الإنجليزى بالتراث اللاتينى إلى أبعد حد له، ولكن تأملات إرجل وحده والتى امتزجت بتأملات فى "الرياح والأمواج والبشر البرابرة" أعادت الكتاب إلى مناخ دول الشمال. فهو مزيج فريد للثقافة والتعليم الراقى والحساسية الشعرية حين تتحدث بلغة الثقافة فى صوت واحد، ونقول من باب المعارضة المازحة لبعض خصائص أسلوب جييون إن المحدثين من كتاب فقرات التعريف بالكتاب الذين يصنفونه كلاسيكياً يستحقون العفو؛ لأنهم أساءوا للمصطلح إساءة كبيرة.

سواء كانت التيارات الرومانسية التى كانت حاضرة فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر عقلانية أو كانت تتصارع مع نوع جديد من العقلانية، كان مفهوم السمو بما يحمل من مضامين بربرية منتشرة ومؤثراً فى عملية خلق صورة كونية جديدة. فى هذا السياق، يمكن لنا أن نفهم لماذا ظل فيكو Vico شخصية مبهمة طول حياته، على الرغم من أنه كان يعد فى كل من فرنسا وألمانيا واحداً من أعظم رواد الرؤية التاريخية الجديدة. فإن معارضة فيكو لعقلانية المنهج الديكارتى الباردة، لا تتبع من إيمان كامل لديه بأصالة العبقرية الفردية، فقد كان نابلز Naples يعد ضوءاً غريباً فى سماء عصر التنوير اللمعة. إذ ظهرت

اكتشافات عظيمة في عصر تحمس فيه شافتمسبيرى Shaftsbury لإبداع سلفاتور روزا Salvator Rosa بإيحاءاته الملونة Maudit، واكتشف فيه جيانوني Giannone لوضع الصلة الخفية للمجتمعات الإنسانية بالرجوع إلى تاريخ القانون، أو مرة أخرى، اعتبار هيروكيولانيوم Herculaneum و بومبي Pompeii منابع المعرفة الأثرية التي نهل منها ونكلمان Winckelmann وفين Vien ورايت ديربي Wright of Derby وغيرهم ليحققوا ما قاموا به من إعادة تقويم التراث القديم يرمز فيكو لتلك العلاقة الغريبة التي تربط نابلز بباقي التنوير الأوروبي.

ينبغي أن يوضع اعتراض فيكو على الديكارتية في السياق الذي درسه فرانك مانويل في كتابه القرن الثامن عشر يواجه الآلهة The Eighteenth Century Confronts the Gods. لم تكن الصورة الكونية حسب رؤية نيوتن يوما بالوضوح الذي أتاحه فولتير، وما علينا إلا أن نقرأ كتابه البصريات Optics لنذكر أن جرأة مفاهيمه تكشف عن أغوار عميقة وعن سر عمل قوى جبارة. كان فيكو، شأنه شأن أتباع نيوتن وأتباع ليبنيز Leibniz، يرى الزمن بعداً أصيلاً في علم المعرفة غير الديكارتية. كان التاريخ عنده هو المعرفة المرتبطة بالإنسان، فمن خلال هذا الإنسان يحدث التغيير، ويرى كذلك أن التاريخ هو مفتاح فهم العالم كما هو حالياً. ومن هنا نشأت نظرية للدورات التاريخية لا علاقة لها بالمفهوم البوليبى (*) للتاريخ الذي تنتج التغيرات فيه عن أسباب سياسية. كانت نظرة فيكو للأشياء أوسع وأشمل مما جعله يكتب التاريخ العام لعلاقة الإنسان ببيئته، وقد حدد ثلاثة أنواع من اللغات وثلاثة أنواع من الطبيعة المرئية لثلاثة عصور متتابعة، بهذا المفهوم للتحول التاريخي استبعد العلم الجديد Scienza Nuova من مجال التاريخ تتبع الدوافع النفسية الفردية التي كانت ذات أهمية كبرى عند فونينيل وعند فولتير، كما استبعد الأسباب السياسية العامة التي قال بها مذهب مونتسكيو المدني الإنساني.

(*) نسبة إلى بوليبيوس Polybius المؤرخ الإغريقي، عاش قبل الميلاد بقرنين تقريباً.

إذا انتقل البشر من مرحلة فى التطور إلى أخرى فالفضل يعود إلى حركة تطور كلية جماعية، فخرافة الطبيعة الإنسانية الأزلية الأبدية التى كانت منطلق مؤرخى عصر التنوير العظام منذ فونتيل، لم تعد مقبولة، أما أفكار فيكو فتعنى أن المؤرخ ينبغى أن يعتمد على خياله وليس على قوة عقله ذات النمط الهندسى الذى تم استبعاده فى ذلك الوقت.

يقول فيكو فى الكتاب الأول من العلم الجديد إن " هذا العالم المؤلف من أمم متعددة يقينا من صنع البشر، وإن صورته لابد موجودة داخل تغيرات عقولنا البشرية. ولا يمكن أن يبين يقين تاريخى أكثر من أن يقوم صانع الأشياء نفسه بوصفها، وهكذا يعمل علم التاريخ على غرار علم الهندسة الذى يخلق نفسه بينما يستخدم عناصره الداخلية فى تكوين عالم الكميات أو تصوره، ولكن التاريخ يتعامل مع الواقع الأعظم اتساعاً؛ لأنه يتعلق بشئون البشر التى ليس فيها نقاط ولا خطوط ولا أرقام".

إن مثل هذه التأكيدات، بمزجها الغريب بين التجريبية المتشددة (لا نعرف إلا من نصنع بأنفسنا ومعرفتنا بالتاريخ أصلها أننا صانعوها) والعناصر التصورية (يمكن أن نتصور العصور الماضية؛ لأنها تمثل تغيرات فى عقولنا) هى التى تدلنا على مفاتيح نظرية فيكو فى التاريخ وعلى طبيعة أسلوبه.

يقدم فيكو الخيال بوصفه ملكة لها من القوة ما يكفى لإعادة ترتيب محتويات الذاكرة، ويرى أن ذاكرة الإنسان أوسع كثيراً من المجلدات الضخمة، وعلى ذلك فإن فهمنا للتاريخ يكمن فيما نملك من ملكة نتخيله بها. فلكى نفهم معنى تعدد الآلهة عند الأقدمين، يكفى أن نراقب الأطفال عندما " يمسون بأشياء جامدة ويلعبون بها ويحدثونها كأنها أشخاص أحياء ". هذه القدرة على استحضار المرئى والمتصور نجدها فى وصف فيكو الحى لما يمكن أن يسمى مولد زيوس. فعندما رأى اليونانيون القدماء السماء " ترعد وتبرق على نحو مخيف " ظنوا أن ثمة كائناً حياً عظيماً " كان يحاول أن يقول لهم شيئاً بهزيم رعد ووضوئائه. ^(٢٦) كان فيكو يحاول أن يبعث الصورة الكونية لدى البشر الأوائل عن طريق الملاحظة التجريبية، وقد

أضفى ذلك على أسلوبه شاعرية هى نفسها برهان على صحة آرائه ومحورها أن التاريخ فى متناول خيالنا؛ لأنه يمكننا من استحضار حياة أسلافنا، ومن أدراك أنهم كانوا يشتركون جميعاً فى طبيعة إنسانية واحدة كانت السبب فى تماسك مجتمعاتهم ؟

كان فيكو يرى أن الأمم التى تكونت منها البشرية انتقلت من مرحلة فى التطور إلى أخرى بإرشاد من العناية الإلهية، ولأن خيال الإنسان مكنه من تصور مراحل التطور الطويل فى سلسلة متصلة، يمكن وصف هذه الرؤية للتاريخ بصفقتها دفاعاً إيمانياً عن خيرية الوجود من الممكن أن تقدم ربطاً مقبولاً بين ليبنز ونشأة التاريخية الألمانية فى أول ظهور لها فى كتابات مكوف Maccov وموزر Moser. كان هذان الرائدان للمدرسة الألمانية العظيمة يؤكدان على أهمية المذهب الوراثى بما يشير إلى أن الفكرة الأساسية هى أن المجتمعات البشرية تنمو وتتطور مثل الكائنات الحية، ولها شخصياتها المتفردة وقوانين تطورها خاصة بها، إلا أنها تسهم فى التطور العام للبشرية. إن الاستمرارية والفردية والوجود العضوى هو ما ينظم حياة الوحدات البشرية، وقد وضع المؤرخون الألمان تصوراً عاماً للتطور التدريجى يفترض أن التاريخ يتقدم، وأن الفلسفة الديكارتية، بإصرارها على الهندسة والأنظمة الاستاتيكية الثابتة، ينبغى أن ترفض، فإذا وضعنا فى الاعتبار أن ليبنز نفسه كان صديقاً لبويل Boyle وكان يطبق المنهج التصنيفى بىكون، لرأينا أن القوى الكائنة فى " العلم الجديد " هى نفسها المحركة للمدرسة التاريخية الألمانية، المزيج المكون من التجريبية والميتافيزيقا الصريحة واضحة فى كليهما.

كان تركيز موزر على الملحمة بوصفها مصدراً مهماً لفجر التاريخ البشرى، بسبب إيمانه بأن هذا الجنس الأدبى يكشف الرؤية الكونية للأمم البدائية وظروفها المعيشية، وقد اختار هوميروس ليدلل على هذه النقطة. كان موزر يفعل فى ألمانيا ما كان يفعله لوث Lowth وهيوز Hughes وبلاكول Blackwell فى إنجلترا، وما فعله فيكو فى إيطاليا، تنامت أهمية الشعر بوصفه الشكل الأدبى الأمتل المنوط به تحرير قوى الخيال. كما ارتفعت الأصوات القائلة بأن أشكال التعبير البدائية هى الأقرب لاستثارة المشاعر، وانتشر الشعور بأن الماضى مازال متحكماً فى أغوار الطبيعة البشرية، وقد التفت كل هذه الأصوات لإبداع

أسلوب جديد يجعل المشاعر والتعاطف جوهر الفهم الحقيقي للتاريخ. يقول ماينكه Meinecke عن موزر:

كان يستمد راحته من تدفق الحياة الجديدة التي نتجت عن نهضة الشعر الألماني، كان يدرك أن الكلمات ليست الوسيط الوحيد الذي يمكن أن يتواصل به الإنسان، فالقارئ النابه يستطيع أن يصل إلى المؤلف على مستوى التعاطف وينهل من روحه كل ما تخفيه. (٢٧)

وينطبق ذلك على هيردر Hurder الذي لا يفصل التاريخ عن المشاعر التي يشاطرها أعلامه:

ها هو ذا أفلاطون يقف أمامي، وها أنا ذا أستمع إلى أسئلة سقراط الودودة وأشاطره مصيره، عندما يشاور مارك أنطوني قلبه يشاورني معه.. كم هو واسع وكم هو صغير قلب الإنسان، وكم تنفرد نوازعه ورغباته وكم هي ذائعة، وكذا حال رغباته وخطاياهم وصفاته وبيته ومتعته.

هذه البلاغة المفعمة قد تبدو قديمة، لكنها تبين لنا أن هيردر لم يكن يرى في المشاعر مجرد وسيلة لجذب انتباه القارئ باللعب على حساسيته، بل طريقة لمخاطبة حساسيته وعقله، فالحيوية في رأيه أسهمت كثيرًا في تقوية العلاقات التي تربط بين الشر، ولأن "كل عمل نفسى لا يتم إلا بعمل فسيولوجى" (٢٨)، كان تطور الحياة العقلية عملية عضوية تنمى فيها القوى الحيوية خصائص الفردية. إلا أن كل فردية تستمد حتمًا من أصل واحد، كأوراق الشجر التي تتعدد وتتفرع ولكنها تستمد طاقة حياتها من الجذور نفسها. "إن أعماق مناطق الروح، التي تتبع منها أغلب ابتكارات البشر"، لا بد موجودة في موضع ما بين تلك الجذور الغائرة حيث تتبع لغة الأمة وأدبها الشعبي. فالحيوية، التي كانت شديدة التأثير في عالم الشعر، كذلك أسهمت في جعل مفهوم قابلية الكمال محوريًا في الصورة الكونية لتلك الفترة. فإذا كانت طبيعة الإنسان تملك إمكانيات غير محدودة للتطور، فلا بد أنها تعرضت

F. Meinecke, *Historism, The rise of a New Historical Outlook*. (٢٧)

Clark Jr, *Hurder*. (٢٨)

لتحولات لا نهائية، كالنباتات تمامًا. ولا يمكن أن تقع تلك التحولات إلا بالتصور التعاطفي من جانب المؤرخ؛ لأن الاستدلال المنطقي لا جدوى منه في فهم عمليات الطبيعة.

ومن هنا تأتي الصلة بين المبدأ الوراثي وقوة الخيال وأسلوب الحساسية. كان ذلك، بطبيعة الحال، من تراث لوك Locke النفسى الذى يعد الأحاسيس المادة الأساسية التى يصنع للعقل منها الأفكار. وكان ذلك أيضًا من تراث المدرسة الإسكتلندية بما توليه من أهمية للتعاطف بوصفه المحرك الأول لعالم الأخلاق. كما كان من تراث فسيولوجيًا ما بعد ليبنيز التى تركز الاهتمام على الحيوية وعلى طاقة التشكيل الموجودة لدى القوى العضوية الحية، أما المؤرخ فعليه أن يكتب نثرًا يجعل القراء يتلقون المشاعر المتولدة عن الأفكار؛ لأن صلاحية الأفكار تقاس بما تولده من مشاعر. فإذا استطاع أن يحرك العواطف العميقة، أمكنه أن يعيد خلق شكل الأشياء الماضية وألوانها، وأن تبعث الصور التى تسكن عقول الناس وتجعلهم يتألقون بحياة من ماتوا ومشاعرهم. إن ما ينطبق على " العلم الجديد " ينطبق على تاريخ أوسنابروك *The History of Osnabruk* أو الأفكار *Ideas* أو عن فلاسفة التاريخ *Eine Philosophie der Geschichte*.

كان استخدام مفردات معقدة تقطر مشاعر سببًا فى خلق جو عام صار بيئة مناسبة لنمو شعر الحنين للماضى لدى القارئ، كان المؤرخ ينقل له فهمًا حقيقيًا لهذا الماضى؛ لذا نهى القارئ لقبول فكرة أنه فيما مضى كان هناك نوع من الوحدة ذهبت اليوم بلا رجعة، وكان ماينكه مصيًّا عندما أشار إلى أن هذا الحنين إلى الماضى كان أيضًا لدى بيرك فى صورة تعلق بالماضى. (٢٩) ويحوى كتاب التأملات *Reflections* عددًا من الفقرات المكتوبة بهذه النبرة؛ مثل صورة مارى أنطوانيت أو الإدانة الشديدة لعصر الآلات الحاسبة. وربما أضاف ماينكه أن مشاعر الغضب والتأثر عند بيرك، حينما شهد الإطاحة بالملكية فى فرنسا، كانت مجرد دفعة أخرى للأسلوب العاطفى الذى نشأ فى أماكن أخرى من أوروبا؛ لأن الحساسية كانت أساسًا لتطور التاريخية، فإذا كانت مرحلة معينة من تطور تاريخ البشرية تتوقف على فعل عدد من الأفراد لا حصر لها مازلنا نشاطرهم المشاعر، فإن العصر حتمًا

سيأخذ اتجاهًا يكون الشعور بالخسارة الشخصية فيه جزءًا من رؤيتنا للماضى، وفى عرضنا هذا ينبغي ذكر اسم وينكلمان Wincklemann ولو فى عجالة، ذلك أنه كان أبرز من أعطى قراءة إحساس الحنين للأشياء الماضية، كانت اليونان عنده أرضًا مثالية أفرزت الحرية السياسية فيها أشكال الجمال. " فالروح العالمية " التى كانت تسود الفن آنذاك وتملؤه " بحياة جديدة وحماس " تجد تعبيرًا عنها فى تاريخ الفن فى العصور القديمة *Geschichte der Kunst des Altertums*. وهو الكتاب الذى يفصل متعة العاطفة الجمالية وحنين البعد التاريخى، كادت مثل هذه الموضوعات تمحى الفرق بين الأدب والتاريخ؛ لأنها جعلت الماضى جزءًا من التراث الفكرى للشعوب.

إن المقارنة بين مفهوم وينكلمان للتاريخ القديم ومفهوم جيبون تضع يدنا على التغيرات التى طرأت بين جراى Gray فى إنجلترا والعاصفة والقصف *Sturm and Drang* فى ألمانيا. كما تعرفنا بقدر التقارب بين الرؤية الرومانسية للماضى وما وصل إليه رواد التاريخ الألمانى فى ستينيات القرن الثامن عشر. فعند وصف جيبون نفسه بأنه " متأمل وسط أطلال الكابيتول "، نقل لقرائه مشاعر المؤرخ الذى عرف حالة وجود برزخية وانطباع الوحدة الذى تبعته مشاهدة الأطلال. اكتسب شعر الماضى لدى التاريخ الألمانى بعدًا وجوديًا جديدًا. فالمجتمعات الضائعة مازالت موجودة، مفعمة بالحياة وسط غيوم الماضى - ولا يغربها عنا سوى مرور الزمن. أما إذا كان عقل الكاتب الفرد من السعة والحساسية بحيث يعيد خلق مجمل لحظة تاريخية، تحتفظ هذه اللحظة بشخصيتها الفريدة، ولكن دفء المشاعر التى لا يشتعل الخيال بغيرها وهى وحدها التى تمنح اللون والحركة لاحتفالية الماضى، هذا الدفء لا يمكن أن يصل إلى الشخصيات التى بعثت من التاريخ. فقد تبدو حقيقة ولكن حياتها حياة مستعارة. لم يستطع التاريخ الرومانسى أن يأخذ منظورًا منفصلاً، ولا أن يكون ساخرًا لأن الإخلاص الوجدانى الذى يتطلبه، مهما كان كاملاً، كان يحدث فى النفس إحساسًا بالخسارة التى لا تعوض. وكانت قصيدة كيتس Keats "قصيدة عن جرة إغريقية" *Ode on a Grecian Urn* تعبر عن عمق هذه الخبرة الوجدانية. كما توضح لماذا صار التاريخ، بوصفه جنسًا أدبيًا، أقرب إلى الشعر والموسيقى من ذى قبل. وما على المرء إلا أن يسمع

"إرویکا *Eroica* لبينتهوفن أو "سيمفونيته التاسعة" ليدرك أن موت رجل عظيم أو آمال الأمة فى أيام شيللر Schiller و جوته Goethe، حتى لو كانت عبقرية واحدة هى التى عبرت عنها، قد وجدت صداها المناسب فى أصوات الجماهير.

يوحى هذا العرض السريع بملاحظتين نختتم بهما موضوعنا، الأولى أن الكتابة التاريخية ترتبط بالحركة العامة للأفكار مثل غيرها من أنواع الأدب، وفى القرن الثامن عشر كان فولتير مازال يرى أن المأساة تقدم خير نموذج لإحياء الماضى، بينما يرى هيردر فى الشعر خير مرشد له، وفى الحالتين فإن الصلة بعلم التاريخ ليست بعيدة كما قد تبدو. فتفضيل جنس أدبى على آخر يرتبط بالفروض النقدية التى تحددها نظرية المعرفة الخاصة. وتشتق الملاحظة الثانية من الأولى، وفى حالة فولتير كما فى حالة هيردر و وينكلمان كانت الصورة الكونية تظهر دائماً بوصفها الإطار المنظم لعملية تمثيل الماضى، وليست هذه فرصة للمزيد من التأكيد على استحالة الوصول إلى أى نوع من المعرفة الموضوعية، بل للدعوة إلى المزيد من الثقة فى علم يصحح عقل الباحث ويشحذه بأن يبين له أن كتابة التاريخ جزء من التاريخ نفسه.

أدب السيرة والسيرة الذاتية

فليسيتى أ. نوسبوم Felicity A. Nussbaum

بدأ أدب السيرة فى تطوير مفاهيم ومصطلحات نقدية خاصة به خلال القرن الثامن عشر، وإن لم يظهر له وصف كامل من حيث الشكل والموضوع حتى القرن التاسع عشر. وعندما استحدث مصطلح "كاتب السيرة" فى اللغة الإنجليزية لأول مرة، كان يستخدم بالتبادل ليشير إلى المؤرخ أو كاتب حياة الأفراد. يشير قاموس أكسفورد الإنجليزى إلى أن أول من استخدم كلمة "سيرة" كان جون درايدن عام ١٦٨٣ فى مقدمته لطبعة بلوتارك، لكن الكلمة استخدمت قبل ذلك بمعناها الحديث عند توماس فولر (١٦٦١) وأوليفر كرومويك (١٦٦٣)، وكان معناها تاريخ حياة شخص بالذات^(١). ويتبع درايدن تصنيف فرانسيس بيكون فى تقسيم التاريخ إلى ثلاثة أنواع: الحوليات أو عرض التاريخ حسب تسلسله الزمنى، والتاريخ أو السرد العام، والسيرة، واعتبر درايدن أن كتابة السيرة فرع من التاريخ أكثر تحديدًا وأقل قيمة (لكن أكثر إمتاعًا) لأنه محدود بخصائص حياة فرد واحد.

ولم تظهر نظرية لأدب السيرة أو السيرة الذاتية فى مقالات منفصلة، وإنما بدأت فى صورة إشارات عرضية فى المقدمات والعروض الأدبية، بالإضافة إلى ظهور بعض التعليقات النقدية عرضًا متضمنة فى حكايات الحوادث الإجرامية والنوادر والمذكرات المكشوفة الفاضحة والسير الخيالية والصحف والوثائق القانونية التى تتضمن توجهات وتقنيات أدب السيرة، واختلط أدب السيرة فى بداياته بأنواع أدبية أخرى كالرواية والمذكرات والخطابات والرسائل على سبيل المثال مزجت المذكرات بما تحويه من تسجيل يومى للشئون العامة بين القص والتاريخ والسيرة والسيرة الذاتية، ورأى جورجز ماى فى هذا الشأن صائب حين قارن بين أصل أدب السيرة فى كل من إنجلترا وفرنسا: "تطور أدب السيرة الإنجليزى متبلورًا قبل نظيره الفرنسى... لأنه نشأ مباشرة من التاريخ بينما نشأ فى فرنسا من كتابة

(١) انظر Dryden, 'The Life of Plutarch', and stauffer, Biography Before 1700.

المنكرات والقص". وبمرور الوقت انفصل أدب السيرة ونظريته عن التاريخ والقص في تقنياته ومناهجه.

قادت إنجلترا أوروبا بالنسبة للإبداع في أدب السيرة، فكانت فترة الخمسينيات من القرن الثامن عشر حدًا فاصلاً في نقد أدب السيرة مع نشر عدد كبير من الكتب التي تناولت حياة ألكسندر بوب بعد موته (١٧٤٤)، والجزء الأول من سلسلة صامويل جونسون عن حياة الشعراء بعنوان حياة الهمجي (١٧٤٤)، بالإضافة إلى مقال جونسون في مجلة رامبلر ٦٠ (١٣ أكتوبر ١٧٥٠) ومجلة إيدلر ٨٤ (٢٤ نوفمبر ١٧٥٩) وتعليقات بوزويل في الصفحات الأولى من كتاب حياة جونسون (١٧٩١) التي تعد علامات في نقد السيرة، وبحلول فترة السبعينيات من القرن الثامن عشر زاد عدد العروض الأدبية لكتب السيرة، مما شجع على تطور نقد السيرة واكتمال نموه، ومع بداية القرن التاسع عشر ظهرت معاجم الشخصيات والكتب التي تجمع سيرة أكثر من شخصية في أوروبا، وينتمي فن كتابة السيرة إلى الأدب الخالص، فيطلق عليه "أكثر الأنواع الأدبية سحرًا وتنقيفًا" في كتاب الشخصيات العامة (١٨٠٣)، تأخر ظهور كتاب كامل عن نظرية السيرة باللغة الإنجليزية حتى بداية القرن التاسع عشر عندما نشر جيمس ستانفيلد كتاب مقال في دراسة وتأليف السيرة (١٨١٣)، ورغم افتقاد كتاب ستانفيلد للقيمة الأدبية، فإنه يلخص الآراء الأدبية في أدب السيرة الذاتية في مطلع القرن التاسع عشر.

كتبت أعمال السيرة بداية في إنجلترا وفرنسا وألمانيا لمدح رجال بارزين ورفعهم إلى مرتبة القديسين، فمدحت كتب السيرة في بداية القرن الثامن عشر من تناولت حياتهم أو سارت على العكس وأمطرتهم بنقد لاذع، ولقيت السير التي كتبها بلوتارخوس حفاوة بالغة خلال القرن الثامن عشر في إنجلترا والقارة الأوروبية بصفة عامة، لما تحويه من معلومات وتفاصيل بالغة الدقة، واعتبرت النموذج الأمثل في كتاب السيرة بما عرضه من محاكاة دقيقة للشخصيات وتسجيل لتاريخها وإنجازها.

أكدت طبعة أوليفر جولدسميث لسير بلوتارخوس (١٧٦٢) على أهمية أن تلهم كتب السيرة شباب الأمة نحو الوطنية، كما يرى جلبرت بورنت في مقدمته لمذكرات دوق هاملتون

وكاسلهيرالد (١٦٧٧) أن السير التي كتبها بلوتارك ممتعة وتعليمية؛ لأنها تمدنا بتفاصيل حياة رجال عظماء في ارتباطها بتاريخ بلادهم، وفي المراحل الأولى أوصى نقد السيرة بربط كتابة تاريخ الأفراد بالاهتمامات القومية، فرأى جوزيف أديسون مع من اعتبروا السيرة فرعاً من التاريخ أنها تاريخ العظماء، واتفق كونيرس مؤلف حياة شيشرون (١٧٤١) مع الرأي القائل أن أفضل كتب السيرة قدمت حياة العظماء رغم ميلها إلى المديح، لكن توماس مارتن عارض ذلك في سيرة أبيه التي قدمها في مقالات عن إنيلاد (١٧٧٠):

اعتبرت حياة وأفعال المحاربين المشاهير ورجال الدولة دوماً جديرة باهتمام الجمهور، إلا أن هذا العصر أول من توجه نحو صور للحياة أكثر خصوصية ليتأمل القيمة المتوازنة وليعجب ويقرنها بالفضائل خفيفة الصوت... ونادراً ما تناول العام ليأخذ الإنجازات الأدبية والاعتبارية، حتى تنتمي إلى أسمى المراتب، بل ازدرى دراسة الحياة العادية والشخصيات التي يفيدنا التعرف عليها إما إفادة؛ لأنها قابلة للتقليد (١).

وبنهاية ذلك القرن توارى الافتتان بحياة العظماء، وحل محله حياة الناس العاديين، لكن كليهما في خدمة الوطنية.

وفي فرنسا في قاموس التاريخ والنقد لبيرر بايل (١٦٩٧) ركزت مقالات السيرة على مشاهير التاريخ، وأظهرت دقتها بتصحيح أخطاء التواريخ فيما سبقتها من سير، وقد صدر من القاموس إحدى عشرة طبعة بين ١٦٩٧ - ١٧٤٠، ومثلت مقالات السيرة نموذجاً احتذت به الموسوعات المشابهة في ألمانيا وإنجلترا، كما أثار احتواء تلك المقالات على تفاصيل قليلة الأهمية كثيراً من الجدل، وكذلك جاء استخدام الهوامش والملاحق ليمهد لوضع معايير وقواعد مستقبلية تضمن دقة التوثيق. وعلى المنوال نفسه سارت الموسوعة البريطانية (١٧٤٧-١٧٦٦) التي أوردت مشاهير الشخصيات الإنجليزية. وفي ألمانيا رأى يوهان جوتفريد هودر في كتابه *Haben wir noch jetzt das Publikum und Vaterland der Alten?* أن السيرة يجب أن تتبذ النماذج الكلاسيكية التي تبنت الأعمال البطولية من خلال سير الحكام

ورجال الدولة الإغريق والرومان، وبدلاً من ذلك عليها أن تخلق أبطالاً ألمان قوميين من خلال تقديم تعليمى لحياة الشخصيات العامة.

وفى نقد نظرية السيرة الذى يمكن استخلاصه من كتابات القرن الثامن عشر تكررت التساؤلات حول الحقيقة والموضوعية، وما يجب أن تركز عليه السيرة، والعلاقة بين كاتب السيرة وموضوعه، ووظائف السيرة الفعالة، وقيمة السيرة والسيرة الذاتية. كتب جوتفولد إفرايم عام ١٧٥٣ منتقداً الادعاء القائل أن السيرة الخاصة أهم دراسة للطبيعة البشرية:

إما أن يتناول الإنسان بصفة خاصة أو عامة، وبالنسبة للحالة الأولى من الصعب أن نطلق عليها الهدف الأسمى، فما فائدة معرفة الإنسان بصفة شخصية؟ ذلك يعنى معرفة حماقاته وفضائحه، فما هدفنا من ذلك؟

ورأى لسينج أن تقديم الحياة فى صورة قص أو سيرة قد ينتج أثراً أوسع وأبقى من الحياة نفسها، وعلى عكس لسينج يفضل معظم نقاد السيرة على اختلاف أشكالها فى القرن الثامن عشر الحياة الشخصية لأفراد بالذات على التاريخ العام باعتبارها نموذجاً للطبيعة البشرية.

وفى تحول عن المعتقدات الكلاسيكية وعصر النهضة يرى جون درايدن أن وحدة الحدث فى حياة شخص معين أو الصورة المفردة لها فائدة أخلاقية أكبر من التوجه التاريخى الأوسع، وعلى سبيل المثال يؤكد فى مقدمته لسير بلوتارك قوة السيرة التى تدفعنا إلى الفضيلة، فهى تبين أن "فضائل وأفعال رجل واحد مجتمعة فى قصة واحدة تؤثر على عقولنا وتترك انطباعات أقوى من العلاقات المتفرقة بين كثير من الرجال" (٢٧٤)، فالأفضل التضحية بالتنوع فى سبيل تأكيد نقطة واحدة للقارئ، وبصورة مشابهة يفضل صمويل جونسون فى (٦٠ رابر) الإقناع الأخلاقى القوى للسيرة على السرد التاريخى الأوسع، وفى إحدى ملاحظاته الأولى التى نشرت فى مجلة يونيفرسال مجازين (١٧٨٤) رأى أن المؤلف "يفضل السيرة لأنه يعتقد أنها بخلاف التاريخ تتناول "مصائب الحياة الخاصة وويلات الحياة الملكية".

قصد معظم كتاب السيرة فى القرن الثامن عشر تصوير الشخصية الفردية داخل إطار الطبيعة البشرية الأوسع، لكن ظل مدى الإفصاح عن الضعف والردائل موضع جدل. رأى روجر نورث أن لا مفر أن تمثل صورة الحياة إذا أغفلنا الصفات التى تميز الشخصية عن الآخرين؛ لذا وجب التعبير عن العيوب مثل المميزات، وإلا خرجت القصة مليئة بالورود والزهور^(٢). ويتفق معه جون تولاند فى حياة ميلتون (١٦٩٨)، فىرى ضرورة الكشف عن نقاط الضعف: "لأن من الشائع الارتياح فى المؤرخين بدعوى أنهم يصورون بطلهم على مثال ما يودونه هم بدلاً من صورته الحقيقية... لست أكتب هجاء أو تقديساً لميلتون، بل التاريخ الحقيقى لأفعاله وأعماله وآرائه (٨٤). اصطنعت تلك النزعة نحو الفردية تعريفات جديدة للخصوصية كشفت عن الأخطاء والسقطات الإنسانية بصورة أوضح وأصدق.

ومن أهم أسباب الاهتمام بالفرد مما دفع أدب السيرة ونقدها تزايد الاهتمام بالحقوق السياسية للفرد والمناظرات الفلسفية حول الهوية فيما يتعلق بمعنى الوعى والرأسمالية التى شجعت نمو الوحدات الاستهلاكية المستقلة والواقعية المتزايدة والتعبير عنها فى الروايات والمذهب الدنيوى، والعلم الجديد بتأكيد على الملاحظة والتجريب بالإضافة إلى ذلك أعاد تزايد الصحف والمقاهى وانتشارهما تعريف العام والخاص، وخلق مجتمعات للمحادثة ووسع من تبادل المعلومات، مما أدى إلى تزايد طلب المستهلك لكتب السيرة، كما وجدت البورجوازية الأوروبية التى تفضل نفسها عن الطبقة الأرستقراطية والنبلاء فى السيرة أرضاً تجريبية لتشكيل الهوية الفردية العامة.

وليس هناك شك فى قيادة إنجلترا لأوروبا فى الاهتمام الكبير بالشخصى والفردى والعادى، بتحولها عن اتخاذ حياة المشاهير والمتقنين مادةً لأدب السير والتفاتها إلى الطبقة الوسطى وما دونها، مع حكايات عن الصعاليك والعاهرات والرسامين والممثلين والعسكريين... وقد ذهب روجر نورث فى بداية القرن أنه حتى حياة السمكرى يمكن أن تشد القارئ إذا كتب المؤلف مذكراته بلغة أدبية وأسلوب قصصى، وكما يقول فى مقدمته: "إذا صورنا تاريخ الأفراد الشخصى ليدرسه قراء عاديون، كان فى ذلك فائدة تفوق (بصفة عامة) أغلب ما يكتب من التأريخ للعصور والشعوب أو أفعال وآثار المشاهير من الحكام ورجال

الدولة وقادة الجيوش^(١). يرى نورث أن كتابة حياة الأشخاص صعب لقلة المصادر ونُدرة تعدد الروايات: "فذلك الجدل يفسر الألفاظ ويصحح المفاهيم المنحازة ويوضح العيوب ويملا الفراغات ونقاط النقص، وقبل كل ذلك يكشف خداع الكتاب... وباختصار فإن التاريخ بشكل أو بآخر مثل الرسم، ليس حقيقياً تماماً".

وتسهم التفاصيل الدقيقة في تعريف السيرة الشخصية وتأكيد صحتها، وبالنسبة لمُنظري السيرة في أواخر القرن الثامن عشر اعتبروا القارئ مسئولاً عن فك رموز معنى السرد، فأكد جان-جاك روسو ومن بعده بوزويل على دلالة إشراك القارئ في مهمة التقييم: "ليس من حقى الحكم على أهمية الحقائق، بل يجب على ذكرها كلها وترك الأمر له [القارئ] للاختيار" وأغلب كتب السيرة في القرن الثامن تقوم على مواد وموضوعات غير مترابطة (كما في كتاب مارسون منكرات حياة جرائ، ١٧٥٥)، ويعيب نقد السيرة في الغالب ذلك الفشل في الفصل بين التفاصيل وثيقة الصلة بالموضوع وما ليس ضرورياً له، فيظهر جونسون ازدياده لكتاب السيرة الذين "يعرضون سلسلة زمنية من الأحداث أو الترقيات" بدلاً من عرض الشخصية الحقيقية للرجل، ويندد أوين رافهيد في مجلة منتلي ريفيو (١٧٥٨) بذكر التفاصيل التافهة والقشور:

نظراً لأن مهمة كتابة السيرة تقوم بصفة أساسية على فن التجميع، ودفعت سهولة العمل البادية كثيرين لكتابة السيرة، رغم افتقارهم للعبقرية أو الذوق أو التعليم، فكان أن جمعوا المادة دون تمييز ووضعوها معاً دون نظام وعلقوا عليها دون حكم.

وميسون أحد المهتمين بجمع كل التفاصيل، مما يوحى باعتقاده أن كل ما يكتبه إنسان ذو عبقرية يستحق الحفظ وهذه هي الطريقة التي تتبعها بوزويل في كتابه حياة جونسون.

ظلت مسألة أحقية حياة الشخص العادي في كتابة سيرته ومدى قيمته مصدراً للمناظرة النقدية، ورد أبلغ دفاع عن أحقية الرجل العامة في رامبلر ٦٠، حيث رأى صمويل جونسون أن حياة الرجل العادي تكشف عن تقلبات الطبيعة الإنسانية: "يندر أن نجد حياة لا تمثل قصتها

North, "General Preface", ed. Millard. (٣)

الصادقة والحقيقية فائدة". ويقول أيضاً: "تؤثر فينا جميعاً الدوافع نفسها، وتخدعنا المظاهر الخادعة نفسها، ويحدونا كلنا الأمل، ويعرقلنا الخطر، وتورطنا الرغبة، وتغويننا المتعة". ومكنت كتب السيرة القارئ - ولو لبرهة - بوضع نفسه فى حياة آخر من خلال الخيال المتعاطف.

اهتم مؤلفو السيرة وقارئوها بالحياة الخاصة للأفراد بصورة متزايدة مع نهاية القرن، لكن معظم من حظى بهذا الاهتمام كان الرجال دون النساء، وكانت النساء موضوعاً لسير كثيرة فى إيطاليا وفرنسا وألمانيا أكثر منها فى إنجلترا، فنادراً ما نجد نساء نشرن سيرتهن الذاتية، ومن السير القليلة التى عرضت طريقة تقديم شخصية المرأة مذكرات عدد من نساء بريطانيا لجورج بلارد (١٧٥٥) وبيوجرافيا النساء (١٧٦٦)، وتاريخ بيوجرافى لإنجلترا لجيمس جرانجر (١٧٦٩ - ١٧٧٤)، وانتقل جرانجر على سبيل المثال من أعلى طبقة إلى أقلها، وتضمن كتابه سيدات وأخريات طبقاً لمرتبتهم، أما بالارد فجمع معلومات تفصيلية عن سيدات ابتداءً من القرن الرابع عشر وما بعده^(٤)، وأشار فى مقدمته للكتاب أن هدفه كان إفادتنا عن الخصائص فى حياتهن وسلوكهن ما يستحق التقليد^(٥)، ومن السيدات اللاتى كتبن مذكراتهن مدام دى ستال لوناى، فللمرة الأولى فى التاريخ اعتبرت حياة النساء وإنجازهن جديرين بالاهتمام العام والتسجيل المتصل، فبدأت النساء بكتابة سير ذاتية لأنفسهن.

انتشرت الكتابة التى ركزت على أناس عاديين ممن لا ينتمون إلى مرتبة رفيعة أو يملكون ثروة طائلة، وأدى تزايد الطلب عليها فى السوق إلى الهرولة فى إصدارها اعتماداً على بحوث أولية ومعلومات منقوصة، وقد حذر نورث كاتبى السيرة من قبول الرشوة أو التأثر بمديح أو إطراء على أمل كسب ود أصدقاء أو أسرة صاحب السيرة، فكاتب السيرة كما يرى نورث يجب أن يتحلى بأمانة لا يحدوها شك، وأن يكتب دون التفكير فى مكسب أو إطراء. وفى ذا فريهولدر عبر أديسون عن أسفه لامتناد كتابة السيرة إلى كتيبات على الأرصفة بهدف جمع المال السريع^(٦)، ونادى نوكمس فى أمسيات شتوية، أو دروس فى الحياة

(٤) Ballard, Memoirs, ed. Perry.

(٥) Addison, The Freeholder, no. 35, ed. Leheny.

والأدب (١٧٨٨) بأن تكون السيرة أكثر فطنة: "السيرة هي الحياة العادية عندما تنزل عن كبرياتها، فبدلاً من الكتابة التعليمية الإرشادية أصبحت أداة لمجرد إشباع الفضول المتطفل، إن لم يكن الحقود". علينا أن ندفن أخطاء الرجال معهم، ونواري سواتهم، ويرى نوكس أن موضحة "التشريح البيوجرافي" وتقطع السيرة إربا يشوه ذكرى العظماء^(١).

ومن بين المجرمين إدموند كرل Edmund Curll سيئ السمعة الذي كتب سيراً متهرئة تراوحت من ٤٠ إلى ٥٠ عقب وفاة أصحابها مباشرة، امتلأت بالفبركة ومقاطع من صحف مشكوك في صحتها وأبيات مسروقة من دواوين كثيرة، وقد حذر جيلبرت برنت Gilbert Burnet بسخرية في مقدمة سيرة هيل Hale الذاتية من إفساد كتاب السيرة للحقيقة لتناسب أهدافهم "فتكتب سير الأمراء بتملق كبير للاستفادة من أصحابها أو من يهمهم أمرهم، أو تكتب باحتقار شديد" ليثار كاتب السيرة لنفسه، وبالإضافة لتحذيره من الكتابة لأغراض تجارية نصح أديسون Addison بالموضوعية والدقة والفطنة التي لا يمكن الحصول عليها إلا إذا كان الشخص موضوع السيرة غير معروف بصفة شخصية لكاتب السيرة، ورأى أديسون ألا تكتب السيرة إلا بعد وفاة صاحبها بفترة كافية، حتى "ينام الحسد والصدقة، وينوى كبرياء أعدائه وأنصاره إلى حد ما".

كتب روجر نورث مقدمته (١٧١٨ - ١٧٢٢) التي نشرت بعد وفاته، وفيها خالف المفاهيم سالفة الذكر عن كتابة السيرة، فنوع من الكتابة عن البارزين إلى الكتابة عن العاديين، وشجع على ذكر الأحداث الشخصية العارضة. أطلق أحد المعلقين عليها "ثورية في مضمونها" في توقعها "للسيرة الشخصية الحيوية المكتملة التي تطورت فيما بعد"^(٢). ومثل أديسون يسبق نورث بوزويل Boswell في توصيته لكاتب السيرة بأن يكون صديقاً حميماً لصاحبها ويحتفظ بملاحظات مستفيضة ويعمل خياله وينكر أدق التفاصيل ويوظف كلمات صاحب السيرة نفسه، فلا بد للكاتب الموثوق به أن يحوز على ثقة قارئه بمعرفة موضوعية جيداً، وعبارة جونسون عن علاقة كاتب السيرة بموضوعية معروفة جيداً: "لا يمكن لأحد أن

Knox, Winter Evenings, I. (٦)

North, 'General Preface', ed. Millard. (٧)

يكتب سيرة شخص ما دون أن يأكل ويشرب معه ويعيش حياته الاجتماعية"، وهي عبارة يذكرها بوزويل مهنتاً نفسه (حياة جونسون، ٢). رأى جونسون وغيره أن أفضل سيرة ذاتية تلك التي يكون صاحبها شاهداً عليها، ومن أوائل هذا النموذج ذكريات حياة جراي لميسون Mason التي تضمنت رسائل لجراي سمحت له بالتحدث عن نفسه. ورأى جون تولاند John Toland وفيما بعد كونيرز ميدلتون Conyers Middleton أن كاتب السيرة لا بد أن يبذل ما في وسعه للحصول على مصادر أولية تدعم مفاهيمه؛ لذا يبحث ميدلتون في جميع كتابات شيشرو ويضمن مقاطع من رسائل في محاولة لحياكة كلماته ضمن سيرته الذاتية.

تزايد الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة والأحداث العرضية والأحاديث الشخصية، مما أشعل فتيل مناظرة خلال ذلك القرن عن مدى ما يسمح للسيرة بكشفه. فضل جونسون كتابة السيرة عقب وفاة صاحبها مباشرة بدلاً من الانتظار حتى يسمح مرور الوقت بمزيد من الموضوعية، رغم ضرورة إخفاء ما قد يسيء أقارب المتوفى. "إذا أجلت الكتابة حتى يزوى الاهتمام والحسد قد نصل إلى الموضوعية، لكن علينا توقع قليل من الذكاء" (حياة الشعراء، ١٧٨١)، فقد تكشف الجوانب المؤلمة في الشخصية عما يفيد البشرية، ورأى جونسون ضرورة ذكرها لأن "كثيراً من الظروف الخفية" ربما تبدو من شخصية صاحبها أكثر مما تبديه أنشطته العامة (رامبلر، ٦٠).

حياة جونسون لبوزويل لا تضاهي أية سيرة أخرى في عنايتها بالتفاصيل وتوخي الصدق، وقد أدرك بوزويل إنجاز غير المسبوق في تقديم عرض متكامل لجونسون فيما يخص العام والخاص على حد سواء، فكتب لوليام تمبل في ٢٤ فبراير ١٧٨٨: "أنا متأكد أن أسلوبى في كتابة السيرة يصل إلى حد الكمال، فهو لا يقتصر على تاريخ تقدم جونسون المرئى للعالم وكتاباته، بل يشمل عرضاً لعقله من خلال رسائله ومحادثاته، إنها أقرب إلى حياة مكتملة من أى عمل سابق"^(٨)، وبالإضافة لاستخدام ذكريات لميسون Mason كنموذج للجمع بين الرسائل والمذكرات في عرض الشخصية، أكد بوزويل على أهمية التسلسل الزمني

Letters of James Boswell, ed. Tinker. II.(٨)

لإضفاء شعور بالتطور في الحياة، والسيرة بالنسبة له اشتمال أكثر من انتقاء، إنها تراكم المادة المجمعة مع أقل تدخل سردي ممكن.

سبق ديفيد مالت David Mallet بوزويل في مساندته للتمسك بالحقبة في كتابه لسيرة فرانسيس بيكون (١٧٤٠): "من يشرع في كتابة حياة شخصية تستحق التذكر من الأجيال القادمة لابد أن يراعى القانون التالي: يجب أن يدون الأخطاء مع الصفات الحميدة والفشل مع النجاح". هاجم كتاب آخرون مثل صمويل وايت Samuel Whyte ذكر التفاصيل الصغيرة والتافهة التي تعد عاراً على صفحات التاريخ. يمكننا أيضاً أن نجد كثيراً من وصف لمتعة في ذكر الشؤون الخاصة ضمن السيرة، ففي مجلة منتلي ريفو (١٧٩٩) يصف الكاتب "روعة السيرة بما تحويه من تفاصيل فعند النظر للشئ في سياقه نستطيع ملاحظة أدق التفاصيل وتتبع أكثر الخصائص مواربة، نستطيع النقاط جمال الكمال وروعته".

وفي نهاية القرن أثارت حياة جونسون (١٧٩١) مناقشات متجددة في الموضوعات المألوفة، خاصة استخدام الحوادث العارضة والموضوعية ومدى الخصوصية، وبعد نشر الكتاب انتقد بعض النقاد أسلوب بوزويل، وبذكر آرائهم حول كتابة السيرة ساعدوا في صياغة نظريتها. وفي الوقت نفسه في ألمانيا هاجم هرر Herder تيار الكتابات التي تجعل من الموتى أساطير وتحولهم لآلهة: "اتركوا الموتى يرقدون بسلام. نريد أن ننظر للموتى كأحياء، نود الاستمتاع بحضورهم عبر أعمالهم التي تعيش حتى بعد رحيلهم، وبالتحديد بسبب إنجازاتهم الخالدة نرغب في تسجيل تقديرنا بتدوينها للأجيال القادمة". أراد أن يأتي بمفهوم التفاعل بين الميت والحي في السيرة للحياة بدلاً من تذكر المتوفى بتبجيله، فلابد للسيرة أن تكون محاكاة بديلة للحياة بدلاً من رؤية طيف أو شاهد قبر، ومع نهاية القرن الثامن عشر تميزت كتابات السيرة والسيرة الذاتية بطابع الخصوصية بخلاف الأنواع الأدبية الأخرى، فكانت عبارة عن انتقال بين حدود العام والخاص.

ومثل هرر فضل شوبرت Schubart تاريخ الحياة الصادق على الخيال؛ لأن الواقع له تأثير أكبر من وصف الروايات التي تعي العالم أنها خيال، وفي نفس وقت كتابة جونسون مقالاته في رامبلر ميز توماس أبت Thomas Abbt في رسالة الألب (١٧٦٨) بين السيرة

والتاريخ بالتحول من استقصاء السيرة للعلاقة بين الفرد وعصره إلى بحث في الروح وتنقيب في الذات، وبالنسبة لغيره في ألمانيا تحول الاهتمام بالنفس في السيرة الذاتية (١٦٧٠ - ١٧٢٠) إلى رأى بديل بأن السيرة الذاتية ليست معرفة بالذات بقدر ما هي تقديم لعملية تكوين الذات في العالم. كتب جوته:

يبدو ذلك مهمة السيرة الرئيسية، أن تصور الإنسان في ظروف عصره وتعرض إلى أى مدى تغريبه أو تعمل في صالحه، وكيف يوظفها لتشكيل رأى عالمي، رأى في البشرية، وكيف إذا كان فناناً أو شاعراً أو كاتباً يعكس رأيه ذلك إلى العالم مرة أخرى. ولتحقيق ذلك لابد من أن يعي الفرد نفسه وزمنه.

مثل هربر يؤكد جوته على محدودية البشر بظروفهم التاريخية والخارجية. ازداد اتجاه المحاولات العلمية في الكشف عن القوانين العالمية للطبيعة البشرية إلى داخل الذات، فرأى نورث أن السيرة تتشابه مع العلم، وتخيلها "صادقة تماماً... جزءاً من التاريخ الطبيعي للبشرية"^(٩). صنف كتاب قياسات فلسفية للجمعية الملكية في إنجلترا خلال عصر العودة التأليف إلى "حدث مستمر وسرد للماضي"، وشجع تطوير المنظور السردى.^(١٠)

خلال معظم القرن الثامن عشر اعتبرت السيرة الذاتية جزءاً من السيرة؛ لأنها لا تتميز بصورة كافية لتكون نوعاً أدبياً منفصلاً، وعندما بدأ التمييز بين السيرة والسيرة الذاتية بدلاً من التاريخ حذر النقاد من فجوة في الفهم بصرف النظر عن مدى معرفة كاتب السيرة بموضوعية رأى كثير من النقاد أن السيرة الذاتية تمدنا بحقيقة الفرد، أما السيرة فتحوى لا محالة تشوهات، واعتبرت السيرة الذاتية شكلاً منفصلاً عندما ازدهرت الكتابات الشخصية في نهاية القرن الثامن عشر أو كان إيزاك ديزرائيلي Isaac D'Israeli من أول من استخدم مصطلح "سيرة ذاتية" في إحدى المقالات القليلة في الفترة التي خصصت لفن كتابة الذات.^(١١)

North, [Early draft of the life of the Lord Keeper] B.M. Add MS. 32-509 fgv. (٩)

McKen, The Origins of the English Novel, 1600- 1740 (Baltimore, 1987). (١٠)

D'Israeli, 'Some observations on diaries, self biography, and self-characters'. (١١)

اعترف كثيرون بقيمة اليوميات كتسجيل للسلوك في كتابة السيرة الذاتية، بينما تبني آخرون رأي بيتر دانييل هو في مذكرات (أغسطس ١٨١٠) الذي رأى أن السيرة الذاتية تفتقد الصدق وتضع دائماً نصب عينيها قراءها، وسخر توماس وارتون في مجلة إيدلر (٢ ديسمبر ١٧٥٨) من تفاهة اليوميات المنشورة خاصة للمنهجين، وكرر فيما بعد ديزرائيلي تحذيره من نشر التفاصيل الخاصة عديمة الفائدة، وفي فرنسا ظهر الاهتمام بالذاتية، واعتبر روسو في اعترافات (١٧٨٢) السيرة الذاتية كشفاً صادقاً عن المشاعر الداخلية: "هدفى الحقيقي من الاعترافات كشف أفكارى الداخلية كما هى فى جميع مواقف حياتى. إنها تاريخ روحى الذى وعدت بقصه، ولست بحاجة لذكر أخرى لكتابتها بصدق، فيكفينى للولوج مرة أخرى داخل ذاتى كما فعلت حتى الآن"^(١٢). كانت سيرة روسو للذاتية الأولى من نوعها، فابتكرت لغة عاطفية جديدة وأسلوباً جديداً ربط بين الأحداث الماضية وتذكرها فى الحاضر، وبكشف روحه أصر روسو أن صدق مشاعره يتساوى مع الصدق، حتى لو لم تكن الوقائع أو التواريخ دقيقة.

على العكس من ذلك رأى جونسون أن السيرة الذاتية تكشف حقيقة الشخصية؛ "لأن من يجلس بهدوء وطواعية ليسترجع حياته خيرها وشرها ويتأملها ثم يتركها دون نشرها هو فى الغالب يقص الحقيقة، فالزيف لن يريح عقله ولن تفيده الشهرة فى قبره"^(١٣).

نصح جونسون بوزويل بالاحتفاظ بدفتر يسجل فيه الحوادث المسلية والمفيدة، لكن رأى بوزويل أن كتابة اليوميات عمل مرهق، ومن الصعب تحديد معايير الاختيار - "خطر ببالي أحياناً أنه لا يجب أن يعيش الإنسان إلا بقدر ما يمكنه تسجيله، بالضبط كما يجب على الفلاح أن يتجنب زراعة محصول أكبر مما يستطيع حصره". ويسلم بوزويل مثل جونسون وديزرائيلي ووارتون أن اليوميات غير صالحة للنشر، ويرى جونسون أن أى إنسان ليس بطلاً أمام نفسه؛ لذا سيحاول كشف حقيقة شخصيته، وأفضل سيرة تحاكي الصدق والتفاصيل الخاصة والقيمة التعليمية الموجودة فى اليوميات:

Rousseau, Confessions, VII. (١٢)

Rousseau, 'La premiere redaction des Confessions' Annales, IV. (١٣)

كاتب سيرته الذاتية عنده على الأقل مبادئ المؤرخ أى معرفة الحقيقة، ورغم أنه يمكن الاعتراض بأن ميله لإخفائها يساوى فرصة كشفها، إلا أنني أعتقد أن احتمال الموضوعية غالب^(١٤).

وفي نهاية القرن الثامن عشر بدا أن إيزاك ديزرائيلي شارك جونسون اعتقاده في الدافع الإنساني بقراءة اليوميات وكتابتها، فرأى أن اليوميات تشهد بالحقيقة، وهى وسيلة لمخاطبة الذات والتواصل مع الذات الأخرى ورأى سافيتسبرى أن كل كائن مفكر يمتلكها.

وفي عصر التنوير لم تعد السيرة والسيرة الذاتية فرعين من التاريخ لكنهما أصبحا نوعين أدبيين منفصلين، ولأول مرة ساعدت نظرية السيرة والنقد على الفصل بين الكتابة الزائفة والمحاولة الجادة في تسجيل حياة في نص، ويمثل ظهور شكل لنقد السيرة نقلة جمالية، حين اعتبر النقاد السيرة شكلا من أشكال الأدب الجمالى، ومن المفارقة أنه يمثل دخول تاريخ الشخص العادى إلى مملكة الأدب.

Boswell, Hypochdriack, no. 66 (March 1783). (١٤)

النقد وصعود أدب الدوريات

جيمس باسك James Basker

أدى صعود أدب الدوريات^(*) إلى تغير ملامح النقد في الفترة من ١٦٠٠ حتى ١٨٠٠ وتبين درايدن ومعاصروه الأجناس الأدبية ووسائط النشر التي هيمنت على الخطاب النقدي بحلول عام ١٨٠٠، خاصة نقد عروض الكتب review criticism ودوريات عروض الكتب review journal، وكان تأثير الصحافة على الممارسة النقدية ومبادئها الكامنة واسعاً ومركباً، حيث إنها قدمت منابر جديدة سهلة المنال للمناقشة النقدية، وزادت من فرص التعبير النقدي، ونوعتها، وغرست قيماً نقدية جديدة وفتت الأنظار إلى الأنواع الأدبية الجديدة، وأضفت الطابع المنهجي على الأنواع الأدبية الراسخة، ووسعت جمهور النقد، وشعر بآثارها المؤلفون والقراء والناشرون، وكذلك المؤسسات بداية من المكتبات المتبحرة scholarly libraries حتى جمعيات القراءة reading societies في الأرياف، كما أثرت تأثيراً هائلاً في تشكل قائمة الكتب المعتمدة canon formation وتاريخ التلقي وظهور النقد الوجداني affective criticism وهضم المؤثرات الأجنبية وتمييز "أدب المرأة" وأخيراً سياسة الثقافة.

ونظراً لضخامة المادة المتعلقة بتاريخ الصحافة وتعددتها، سيركز هذا الفصل في الأساس على الأنساق الكبرى في التاريخ النقدي البريطاني، وسيشير من آن لآخر إلى التطورات المماثلة في باقي دول أوروبا.

كان التوسع السريع في صحافة الدوريات ظاهرة عامة في أوروبا ككل، وكان ذلك مواكباً لنمو ثقافة الطباعة بوجه عام، ويختلف الباحثون حول تعريفات التعداد وطرائقه، ولكن كانت هناك زيادة هائلة في عدد الدوريات بين ١٦٦٠ و ١٨٠٠، ففي بريطانيا أنت

(*) كلمة الدوريات هنا كلمة عامة تشمل المطبوعات الصحفية كافة من صحيفة ومجلة ودورية متخصصة، إلخ، والمقصود بها كل ما ينشر بشكل دوري من مطبوعات تتعدد موضوعاتها داخل العدد الواحد. (المترجم)

التقلبات السياسية وقوانين الترخيص العديدة إلى إحداث تحولات غير منتظمة طوال القرن السابع عشر، فكانت هناك ثلاث دوريات مطبوعة عام ١٦٤١، ثم قفز هذا العدد إلى ٥٩ عام ١٦٤٢ على سبيل المثال، و ٣٤ عام ١٦٦٠ ثم انخفض فجأة إلى ٧ دوريات عام ١٦٦١، وفي الفترة من ١٦٦١ إلى ١٦٧٨ كان متوسط عدد الدوريات خمس دوريات سنوياً، وزاد هذا العدد إلى ٢٥ بحلول عام ١٧٠٠، ثم إلى ٩٠ عام ١٧٥٠، ثم ٢٦٤ عام ١٨٠٠^(١). وكانت هناك اتجاهات مماثلة في فرنسا وألمانيا، ففي فرنسا، يذكر الباحثون أن عدد الدوريات كان ٣٦ عام ١٧٠٠، ثم ٧٠ عام ١٧٣٠، ثم ١١٤ عام ١٧٥٠، ثم ١٧٣ عام ١٧٧٠، ثم قفز إلى ٢٥٠ أو ٣٠٠ سنوياً بعد عام ١٧٨٩، أما في ألمانيا فيقول فايبيان Fabian إن أول مجلة متخصصة scholarly journal ظهرت عام ١٦٨٠ - ووصل عدد الدوريات إلى ٥٤ بحلول عام ١٧٢٠، وفي الفترة من ١٧٦٠ حتى ١٨٠٠ كانت هناك ٧٤٠ دورية أخرى ظهرت في فترة أو أخرى^(٢).

اقتترنت هذه الزيادة في الأعداد بكثرة الأنواع والتخصصات التي قاربت بثرائها أن تنازع الطبيعة نفسها، فكان بإمكان القارئ في تسعينيات القرن الثامن عشر أن يقرأ دورية متخصصة في علم النبات botany، الموسيقى، الموضة، الفن، النكات، الشعر، العمل، الأطفال، المسرح، الشؤون العسكرية، القانون، السحر، الطب، سباق الخيل، تراجم الأعلام biography، الثقافة الفرنسية، المرأة، الاستشراق Orientalism، الأدب الإيطالي، الرياضيات، طائفة الميثودية البروتستنتية Methodism الروايات، أو الزراعة، بالإضافة إلى عشرات المجالات الأخرى (NCBEL, 1305-12). وكان بإمكان هذا القارئ أن يختار صحيفة يومية Daily "صباحية أو مساءية"، أو ثلث أسبوعية thrice-weekly، أو نصف أسبوعية bi-weekly، أو أسبوعية weekly، أو نصف شهرية fortnightly، أو شهرية monthly، أو فصلية quarterly، وبأحجام تتراوح من فرخ ورق واحد إلى مئات الصفحات.

(١) Golden, "ntroduction" in Sullivan (ed.), *British Literary Magazines*, I, xv; Crane and Kaye, *Census*.

(٢) Sgard, *Bibliographie*; Hatim, *Bibliographie*; Fabian, *Widening Circle*.

وحتى نتلمس طريقنا وسط أحراش هذا النمو الأدبي وآثاره في تاريخ النقد، يجدر بنا أن ننظر إلى ثلاث فترات أساسية سادت فيها أنواع مختلفة نوعاً من الدوريات وتركزت بصمتها على الثقافة الأدبية: تمتد الفترة الأولى من منتصف العقد الأول من القرن السابع عشر حتى نهاية القرن، وشهدت ميلاد الصحافة كما شهدت، بداية من عام ١٦٦٥، تأسيس الدوريات الثقافية *learned journals*، وتمتد الفترة الثانية من عام ١٧٠٠ حتى ١٧٥٠ وكان فيها للمقالة الصحفية أثر كبير، وبرزت فيها المجلة *magazine* أو المنوعات الشهرية *monthly miscellany* بكل ما لها من جاذبية شعبية، وتمتد الفترة الثالثة من ١٧٥٠ حتى ١٨٠٠ وفيها ظهرت مجلات عرض الكتب الأدبية *literary review journal* بشكلها الحديث وسرعان ما هيمنت على الممارسة النقدية.

قبل عام ١٧٠٠

برز نوعان صحفيان في هذه الفترة أسهما بأكبر دلو في تاريخ النقد، وهما الصحيفة *newspaper* والدورية المتخصصة *learned journal*، ويمثلان الثنائية التي تكمن وراء النقد الأدبي باعتباره ممارسة ثقافية، وتتمثل هذه الثنائية في أن النقد له جذور تجارية/ استهلاكية وكذلك جذور فكرية/ جمالية في التاريخ الثقافي. ظهرت الصحف في فترة مبكرة بشكل أو بآخر لدرجة أنها أثارت قريحة بن جونسون Ben Jonson في عشرينيات القرن السابع عشر (على سبيل المثال، أخبار من العالم الجديد *New World News From Th*، ١٦٢٠)، إلا أنها لم تشتمل على نقد بالمعنى المعروف، فلم يحلم درايدن Dryden أو نظراؤه الأوروبيون أمثال بوالو Boileau ورايان Rapin ولوبوسو Le Bossu بنشر نقد جاد في صحيفة، ولكن ناشرو الكتب وغيرهم من الأطراف المعنية الأخرى نشروا مراجعات قصيرة وإعلانات لكتبهم في الصحف، وتم تقديم أو عرض أعمال ملتون Milton ودفينانت Davenant وإسحق والتون Isaac Walton وكاولي Cowley بهذه الطريقة في وقت مبكر

من أربعينيات القرن السابع عشر^(٣). نشر بائعو الكتب قوائم مطبوعات catalogues - والعديد منها مزيل بنثر وصفى (مديح مبالغ فيه) - قامت بوظيفة مماثلة. وفضلاً عن الفوائد التجارية، ساعد ذلك على زيادة وعي الجمهور العام بالكتب الحديثة وعلى تعويد من يمتلكون حدًا أدنى لمعرفة القراءة والكتابة على قراءة شيء ما عن هذه الكتب (خرجت ما يطلق عليها في العادة أول دورية متخصصة أدبية حديثة، وهي ذا مانثلي ريفيو *The Monthly Review* (١٧٤٩) إلى حيز الوجود لخدمة المصالح التجارية لمؤسسيها وهو بائع الكتب والناشر رالف جريفيث (Ralph Griffiths)).

وهكذا مهدت الصحف الطريق للتغيرات في علم اجتماع الأدب التي ترسبت على ذلك، وساعدت على نمو الأمية وخلقت شهية استهلاكية ستؤدي إلى تسليع المعلومات، أي إنتاجها على نطاق واسع وتوزيعها واستهلاكها، ويمثل ذلك التسليع مركز ثقافة الطباعة الحديثة، كما أن الصحف ولدت عند القراء ولغًا بالأخبار - "أحدث النصائح" - الذي أضفى القيمة على الأحدث والجديد والفوري. وفاض هذا الولع بالجدة لدرجة أنه تم النظر إلى الكتب الجديدة والتطورات الثقافية الأخرى على أنها "أحداث إخبارية" news events لا بد أن توصف وتقيم مثل غيرها من الظواهر، ومع مرور الوقت ستفوق أعداد المطبوعات قدرة القارئ على المتابعة وصارت الحاجة ماسة إلى نوع من دليل المستهلكين - مثل مجلة مكرسة تمامًا للكتب الجديدة.

كان للدوريات المتخصصة التي ظهرت في أواخر العقد الأول من القرن السابع عشر تأثير مباشر على ممارسة النقد، وبدأت هذه الدوريات بدورية مجلة العلماء *Journal des Savants* لديسالو De Sallo عام ١٦٦٥. وعلى خلاف دورية المناقشات الفلسفية للجمعية الملكية *Philosophical Transactions of The Royal Society* (لندن، ١٦٦٥) التي نشرت الاكتشافات الأصلية فقط، كرست دورية مجلة العلماء بعضًا من محتوياتها لمستخلصات الكتب. وتقليدًا لـ مجلة العلماء (وفيما بعد مركزير جالانت *Mercure Galant*، ١٦٧٢) في هذا الاهتمام بالكتب والموضوعات الأدبية، ارتقى جيل كامل من الدوريات

Graham, English Literary Periodicals. (٣)

الأوروبية عتبة النقد الأدبي المتعمق: مجلة صفوة الأدب *Giornale De Letterati* (١٦٦٨) في إيطاليا، الحصاد المتبحر *Acta eruditorum* (١٦٨٢) في لايبزيغ *Leipzig*، أخبار عالم الأدب *Nouvelles de la République des lettres* لبيل *Bayle* (١٦٤٨) في أمستردام، بالإضافة إلى المقتطفات الفلسفية *Philosophical Collections* (١٦٧٩)، وتقارير المجتهدين الأسبوعية *Weekly Memorials of the Ingenious* (١٦٨٢)، وأول الدوريات المتخصصة العديدة التي أسسها جان دي لاكروز *Jean de la Crose* في لندن وعنوانها المكتبة التاريخية العامة *Universal Historical Bibliolèque* (١٦٨٥). ولكن هذه الدوريات ظلت محدودة وكانت تميل لأن تغطي كتباً قليلة بعضها لا يفهمه إلا الخاصة، وإلى تقديم مستخلصات بدلاً من تقديم تقييم نقدي، والمقالات الأدبية الأصيلة نادرة، وكانت المقالات التي يكتبها كتاب لهم قامة مثل قامة بيير بيل *Pierre Bayle* أكثر ندرة، وكانت المحتويات شديدة التخصص والغموض لا يفهمها القراء غير المتخصصين، كما أن دورية الحصاد المتبحر كانت تنشر باللاتينية.

هذه الدوريات المتخصصة تشير، على نحو تدريجي ببطء، إلى زمن يتحول فيه الكتاب والقراء تلقائياً إلى الدوريات بصفقتها الوسائط الكبرى للنقد، بدلاً من تحولهم إلى المقدمات التي تكتب من آن لآخر والتمهيدات والكتيبات التي مثلت الإسهام النقدي لدرايدن أكبر نقاد تلك الفترة لدرجة أن جونسون أطلق عليه لقب "أبو النقد الإنجليزي"، وقامت مثل هذه الدوريات بتنظيم النقد ومنهجه بالتدريج، مثلما كانت الهيئات المتخصصة تمنهج مجالات المعرفة الأخرى خلال عصر التنوير. (في الواقع لو كان درايدن وروسكومون *Roscommon* قد نجحا في تأسيس أكاديمية إنجليزية للأدب في ستينيات القرن السابع عشر. أنشأت الأكاديمية دورية لنشر آرائها وتوسيع سلطتها)^(٤). ومع انتظام نشر الدوريات، أصبحت هي المنابر الطبيعية للنقاش النقدي المتواصل، وكانت أكثر ملاءمة واتساعاً، وأكثر إفضاء إلى المساهمة العريضة من المقولات المنعزلة العشوائية للنقاد الذين يكتبون في المقدمات والكتيبات.

تطورت الدورية الأدبية literary periodical عن الدوريات المتخصصة بالتدريج. فعام ١٦٧٩ اشتملت دورية المقطّفات الفلسفية لروبرت هوك Robert Hooke على قسم عن الكتب الحديثة كانت دورية المقطّفات الفلسفية تقتصر إليه، و عام ١٦٨٢ بدأت دورية تقارير المجتهدين الأسبوعية في تقديم مستخلصات للمطبوعات الأجنبية، و عام ١٦٨٤ جعل بيل تغطية الكتب الأجنبية هدفًا أوليًا لدوريته أخبار عالم الأدب، و عام ١٦٨٥ وسع دي لاكروز هذه الفكرة بأن شرع في أن يقدم في دوريته المكتبة التاريخية العامة *Universal Historical Bibliolèque* "وصفا لأهم الكتب المطبوعة في كل اللغات"^(٥). كما صارت دورية دي لاكروز أول دورية تدعو القراء إلى المشاركة فيها، الأمر الذي بشر بما حدث في منتصف القرن الثامن عشر، عندما صارت مشاركة القراء أمرًا معتادًا لدرجة أن كتابات هيوم Hume عن اللغة على سبيل المثال صارت موضوع مطارحات نقدية مع الجمهور على صفحات مجلة الإسكتلنديين *Scots Magazine* (١٧٦٤٢٦)، وخدمة لقرائها الأقل ثقافة، كما كانت علامة على الاتجاهات الأوسع في علم اجتماع النقد الأدبي، لدرجة أن العديد من الدوريات بدأت في ترجمة مقتطفاتها من المطبوعات الأجنبية، وأخيرًا حلت دوريه مماثلة محل دورية الحصاد المتبحر، وهي دورية الصحيفة الجديدة في الموضوعات المتخصصة *Neue Zeitungen Von Gelehrten Sachen*، التي كانت تكتب بالألمانية وليست باللغة اللاتينية.

في الوقت نفسه، سعت الدوريات المتخصصة لأن تقدم نقاشًا نقديًا على أعلى مستوى، وكانت شديدة الانتقائية فيما يتعلق بموضوعاتها، و عام ١٦٩١ بلغ الشطط بدى لاكروز مداه لدرجة أنه منع مناقشة الأدب الخفيف - المسرحيات، الأهاجي، الرومانسات وما شابهها - في دوريته، ونتيجة لذلك نادرًا ما كانت المحتويات الأدبية في الدورية تتجاوز مقالات عن الخرافات *Fables* لليسترانج Léstrange وفنون الإمبراطورية *Arts Of Empire* لراييه Raleigh ومذكرات *Memoirs* وليم تمل William Temple ونادى أثينا لأهل أوكسفورد

Graham, English Literary Periodicals. (٥)

Athenae Oxonienses لـ Wood^(٦). وبالرغم من أن ذلك أدى، للمفارقة، إلى استبعاد أعمال درايدن (التي كانت في الغالب "مسرحيات وأهاجي وما شابهها") من النقاش النقدي، فإنه دل على الجدية التي سعى بها رجال مثل دي لاكروز لرقى المعرفة والآداب السامية. ستأتى الصحافة الشعبية *Popularizers* فيما بعد، وسيؤدى امتزاج تأثيرها بتأثير الدوريات المتخصصة إلى الدوريات النقدية المتطورة في أواخر القرن الثامن عشر، ولكن الأهداف العليا للدوريات المتخصصة - موضوعية التناول من خلال المستخلصات والتلخيصات، وسمو اللهجة وانتقاء المادة، وفوق كل ذلك المواطنة العالمية الدولية التي كانت تتجاوز الحدود القومية وتميز عصر التنوير - تركت بصمتها على نقد الدوريات وصراعاته الداخلية لفترة طويلة بعد ذلك.

(١٧٥٠ - ١٧٠٠)

بينما ظهرت الكتابات النقدية المهمة قبل عام ١٧٠٠ في كل شكل ماعدا الدوريات - المقدمات، الإهداءات، التمهيدات، الخواتم، الكتيبات، الأطروحات، وحتى الرسائل الشعرية - من المستحيل بعد عام ١٧٠٠ أن نناقش تاريخ النقد دون المرور بالكتابات النقدية الكبرى التي نشرت في الدوريات، بداية من دورية *Tatler* (١٧٠٩ - ١٧١١)، والمشاهد *Spectator* (١٧١١ - ١٧١٥) حتى مقالات جونسون في دورية *Gentleman's Magazine* في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الثامن عشر ومقالاته في دورية رامبلر *Rambler* (١٧٥٠ - ١٧٥٢). هناك نوعان من الدوريات أثرا تأثيراً بالغاً في تاريخ النقد في بدايات القرن الثامن عشر، وهما المقالة الدورية *periodical essay* والمجلة *magazine* أو المنوعات الشهرية، وكلاهما نبع من الطرف العام (في مقابل الطرف المتخصص) للسلسلة، وكلاهما استمد قدرته على التأثير في ممارسة النقد من شعبيته الهائلة، وهي شعبية لا تتجلى في أعداد القراء وتكوينهم فحسب، بل في محتوياتهما ولهجتاهما ومصطلحاتهما. وكلا النوعين شهير، ونجد له تغطية واسعة في الكتابات المتخصصة بصورة

(٦) Graham, English Literary Periodicals.

لا تضطرنا إلى تكرار تاريخه هنا، إلا أن نمر عليه مرور الكرام، ولذا سنقصر اهتمامنا هنا على كيفية إسهام هذين النوعين في تاريخ النقد.

تناسب المقالة الدورية وقت قارئ الطبقة الوسطى الذي يقرأها فيما يقتطعه من وقت عمله للراحة والقراءة، وهي تمثل استراحة أو تسلية لا تمريناً فكرياً جاداً، فلقد كانت الحاجة إلى التسلية ملحة، ولكن وسط تيار الصور الفكاهية والهجاء السياسي والتعليق الاجتماعي، اختار كتّاب المقالات أن يدرجوا نقداً أدبياً لا بأس به في مقالاتهم، وكانت النتائج عجيبة تماماً، فعلى سبيل المثال ركز ديفو Defoe في مقالة من مقالاته الأدبية القليلة وسط دوريته التي تتخذ عنوان ذا ريفيو *The Review* (١٧٠٤ - ١٧١٣) نقاشه لقصيدة ملتون الملحمية الفردوس المفقود *Paradise Lost* على السؤال: هل مارس آدم وحواء الجنس في جنة عدن قبل السقوط (٨، ٢٩ مارس ١٧١٢). وساهم بوب Pope في دورية ستيل Steele التي تتخذ عنوان جارديان *Guardian* بنقد جاد ساخر للشعر الرعوي *pastoral poetry* عاث في قصائد منافسه أمبروز فيليبس Ambrose Phillips وبطريقة استعراضية ذات حدين خفف من شأن المناهج الملتزمة بالقواعد للنقاد الذين يقلدهم بوب نفسه (٤٠/ ٢٧ أبريل ١٧١٣). وفي دورية كوفنت جاردن *Covent Garden Journal* (١٧٥٢) كتب فيلدينج آراءه في الأدب المعاصر، خاصة روايات سمولت Smollett، في شكل قصة رمزية خاصة بـ "معركة الكتب"، ونشرت سلسلة بعنوان *جورنال معركة الورق الحالية* ^(٧) (الأعداد ٣-١ (٤-١١ يناير ١٧٥٢).

وتكمن تحت هذا المرح والهزأ آثار ضمنية مهمة على التاريخ الأدبي، فتحت هذه المقالات الدورية موضوع النقد لجمهور من القراء أكثر تغايراً وعدداً من جمهور الدوريات المتخصصة، وتظهر قوائم الاشتراك في دوريتي تاتلر وسبكتلر على سبيل المثال أن المشتركين لم يكونوا من المثقفين والأرستقراطيين فحسب، بل ضموا أعداداً من التجار والمهنيين وضباط الجيش وكذلك أعداداً غفيرة من النساء وعدداً قليلاً من الصيادلة والعطارين والصاغة والساعاتية وصايفي النسيج. وفي السنوات اللاحقة انضمت أعداد غفيرة من

الطلاب لجمهور قراء هاتين الدوريتين وربما رجع ذلك إلى نصيحة هيو بلير Hugh Blair وبنيامين فرانكلن Benjamin Franklin (الذين أوصيا الطلاب بأن يقرءوا تاتلر وسبكتاتر بصفتهم نماذج للأسلوب) أو إلى أن الطلاب كانوا يجدون المقالات معاد طبعها في كتبهم المدرسية. وعلى أساس تعدد قراء النسخة الواحدة في أماكن معينة مثل المقاهي (كان هناك ٢٠٠٠ مقهى في لندن عام ١٧١٠) وتقدير العدد المطبوع print-run للعدد الواحد بـ ٣٠٠٠ - ٤٠٠٠، قدر البعض قراء تاتلر بـ ١٠٠٠٠ قارئ.

وانضم جيل تلو جيل لجمهور القراء إذ تمت إعادة طبع عشرات، وربما مئات، من الطباعات المجمعة من تاتلر وسبكتاتر على مر القرن الثامن عشر، وهناك مقياس آخر لتأثير هذه الدوريات يتمثل في عدد مقلديها، ففي بريطانيا وحدها هناك تعداد يقول إن أكثر من خمس وخمسين دورية مختلفة حاولت أن تقلد تاتلر بحلول عام ١٧٩٠. كما كان هناك تأثير دولي كبير، فتمت ترجمة سبكتاتر إلى الفرنسية (١٧١٤) والهولندية (١٧٢٠) والألمانية (١٧٣٩)، وكانت هناك محاكيات لا حصر لها في دول أخرى خاصة ألمانيا حيث كانت سبكتاتر ذات تأثير خاص، وأيضًا في الدنمرك وبولندا وفرنسا. ربما كانت دورية سبكتاتر الفرنسية *Le Spectateur francais* (١٧٢٢ - ١٧٢٣) أبرز هذه الدوريات، وصاحبها ماريغو Marivaux، بينما تمثل دورية إسكورس دير ماليرن *Discourse Der Mahlern* لبودمر Bodmer وبرايتجر Breitinger (زيورخ، ١٧٢١ - ١٧٢٣) ودورية النقاد الحكماء *Die vernünftigen Tadlerinnen* لجوتشد Gottsched (لايبزيغ، ١٧٢٥ - ١٧٢٧) مئات الدوريات الألمانية المقلدة. نشرت أول دورية أدبية روسية متخصصة وهي أوراق شهرية للإفادة والتسلية *Monthly Papers for Profit and Entertainment* (١٧٥٧ - ١٧٦٢) ترجمات للمقالات المنشورة في دورية سبكتاتر^(٨). وكما يتضح من تاتلر وسبكتاتر، استطاعت الدوريات الناجحة أن تصل إلى جماهير عدة تتجاوز حدود الطبقات الاجتماعية والحدود القومية، وتصدد أمام الزمن.

Sullivan, Literary Magazines, I; Ross, Selections; Martens, Die Botschaft, passim. (٨)

كان لهذا التأثير المتسع تشعبات عديدة. أولاً، جعلت هذه الدوريات الموضوعات الأدبية والقضايا النقدية في بؤرة المحادثات اليومية ووعي عامة الطبقة الوسطى، في المنتديات والمقاهي وقاعات الدرس في المدارس وغرف السفارة في المنازل، وبما أن أديسون Addison وفيلدنغ وجونسون أدخلوا موضوعات أدبية مثل شكسبير، وملتون، المأساة، والشعر الرعوى، والرواية في مقالاتهم، صارت معرفة القضايا الأدبية جزءاً من "المتابعة"، وبالتالي ساعدت على تعريف معايير ثقافة الطبقة الوسطى وآفاقها.

بالطبع أثر الإحساس بالسياق والجمهور في اللغة التي يكتب بها هذا النقد، فصارت أخف وأمتع من الخطاب النقدي الصرف. فعلى سبيل المثال، قلما يتكلم سويفت Swift بلهجة فقيه اللغة الوقور في مقالاته بدورية تاتلر عن فساد اللغة الإنجليزية عندما يقول عن أصحاب الهجاء السيئ وهو ينادى بطريقة مقننة في كتابة كلمات اللغة [الإنجليزية]: "الزعم المعتاد أنهم يتهجون كما يتحدثون: يا له من معيار نبيل للغة! أن نعتمد على هوى كل غنودر يقطع الكلمات؛ لأنها لباس أفكارنا، ويشكلها على هواه، ويغيرها أكثر مما يغير ملابسه" (٢٣٠/ ٨ سبتمبر ١٧١٠)، أو بوب في مقالة ساخرة عن العبقرية الشعرية: "ما يلاحظه موليير Molière عن تجهيز العشاء، أن أي إنسان يستطيع أن يجهزه بالمال، وإذا لم يستطع الطباخ الماهر أن يجهزه بدونه [بدون المال]، فإن فنه يضيع هباء، يمكننا أن نقول الشيء نفسه عن كتابة القصيدة، يمكن لمن يمتلك عبقرية أن يكتبها بسهولة، ولكن المهارة تكمن في كتابتها بدون عبقرية" (جارديان ٧٨ (١٠ يونيو ١٧١٣).

مال كتاب المقالات في كتاباتهم النقدية الجادة والساخرة على السواء إلى مقاومة قواعد التقليد الكلاسي الجديد الصارم ونظريته لصالح نقد فطري أكثر تركيزاً على القارئ، وهكذا يقول أديسون عن طبعة تيت Tate "المعدلة" لمسرحية الملك لير:

الملك لير مأساة رائعة من النوع نفسه، كما كتبها شكسبير، ولكن عندما تم إصلاحها طبقاً للتصورات الخرافية عن العدالة الشعرية، فقدت نصف جمالها في رأيي المتواضع...

لذلك لا أهاجم هذه الطريقة في كتابة المآسى، بل أهاجم النقد الذى يجعل هذه الطريقة على أنها الطريقة الوحيدة (سبكتاتر ١٦/٤٠ أبريل ١٧١١).

فى العادة يوصف هذا الموقف (غير المكتمل بدرجة لا تجعله يشكل حركة) على أنه تحول من قواعد النوع إلى النقد النفسى أو "الوجدانى"، وهو تحول من التأكيد الكلاسى على المثل العليا للشكل وتقنين النقاد لها إلى التركيز على قدرة الفن على التأثير فى جمهوره، وأفضل مثال على ذلك سلسلة المقالات التى كتبها أديسون عن مباحج الخيال (سبكتاتر ٤٠٩، ٤١١ - ٤٢١ (١٩ يونيو، ٢١ يونيو/ ٣ يونيو ١٧١٢) رغم أن هذا الموقف يبرز عند معظم كتّاب المقالات بداية من ستيل حتى جونسون وجولد سميث Goldsmith.

قدم جونسون ما يشبه البيان لهذه الروح النقدية فى نهاية العدد رقم ١٥٦ من دورية رامبلر *Rambler* (١٤ سبتمبر ١٧٥١)، انطلق من علم النفس والقطرة السليمة ليهاجم الالتزام الصارم بالوحدات المسرحية قائلاً:

لا بد أن يبدأ الكاتب سعيه بتمييز الطبيعة عن العادة، أو تمييز ذلك المتوطد؛ لأنه صحيح، عن ذلك الصحيح لأنه متوطد، ولا يمكن له أن ينتهك المبادئ الأساسية لرغبته فى الجودة أو يمنع نفسه من الوصول إلى الجمال الذى يرتئيه بسبب خوف لا مبرر له من كسر القواعد التى لا يحق لأى مستبد أدبى أن يفرضها.

نجد هنا صرخة استنصار موجهة لـ "القارئ العادى"، ذلك القارئ الذى يُعد الحكم النقدى المتخيل عند جونسون، والمشهور بكونه "لم تفسده التحيزات الأدبية" والمتحرر من "تهذيبات البراعة وتزمت المعرفة"، ومن هنا نجد دلالة كبيرة فى أن جونسون لم يتصور ذلك "القارئ العادى" لأول مرة فى كتابه حياة جراى *Life of Gray* (١٧٨١)، بل تصوره قبل ذلك بثلاثين عاماً فى بوتقة كتاباته فى رامبلر حيث استعمل هذا المصطلح مراراً (على سبيل المثال فى العدين (٤ و ٥٧، ٣١ مارس، ٢ أكتوبر ١٧٥٠). باختصار دخل القارئ العادى - الذى احتل أهمية كبيرة عند فرجينيا وولف Virginia Woolf ونقاد محدثين غيرها - تاريخ النقد من خلال أدب الدوريات. ويمكن أن ترجع مقاومة أديسون وجونسون وآخرين

للقواعد والنظرية الكلاسيكية الجديدة الصارمة لصالح النقد الوجداني، التي تنسب في العادة لتأثير لوك Locke - يمكن أن ترجع كذلك للسياق الصحفي الذي تصور فيه المؤلفون هذه المقاومة وأعربوا عنها. ومن المؤكد أنه لم يقدم أى سياق آخر حساً أكثر تلقائية واتساقاً باستجابة القارئ الفعلي - نقده اللاذع، ديناميته النفسية الكامنة، قوته الجمعية - من التجاوب اليومي بين الصحفيين والقراء.

مكّن انفتاح شكل المقالة وتنوعها الكتاب كذلك من توسيع النقاش النقدي ليشمل الأنواع الأدبية التي لم تحظ إلا باهتمام شكلي ضئيل؛ لأنها كان ينظر إليها على أنها جديدة تماماً أو متدنية أو تافهة للغاية، ومن الأمثلة الشهيرة على هذا النقاش تناول أديسون الحماسي للحكاية الشعبية المنظومة^(*) popular ballad "طراد الفارس" Chevy Chase في العديدين ٧٠ و٧٤ من مجلة سبكتاتور (٢١ مايو، ٢٥ مايو ١٧١١). وتبشر المبادئ النقدية التي يدعو إليها دفاعاً عن هذه الحكاية الشعرية - محذرا المتقنين من تشكيل "ذوق مفقود خاطئ" ومحبطاً "الفطرة السليمة البسيطة" للقراء العاديين - بتحول في القيم الشعرية التي ستجىء في أواخر القرن الثامن عشر. كانت الرواية أهم نوع أدبي جديد يحظى بالاهتمام بهذه الطريقة، فعلى سبيل المثال وضعت مقالة فيلدينج عن رواية تشارلوت لينوكس Charlotte Lennox كيشوث الأنثى *Female Quixote* وضعت تلك الرواية في بؤرة اهتمام العامة وربطتها بالتراث الفكاهي لثريانتس Cervantes، ويعد ذلك تشجيعاً حميداً لكاتبة عام ١٧٥٢ (كوفنت جاردن جورنال ٢٤ (٢٤ مارس ١٧٥٢). وبالرغم من أن الرواية كانت بحلول منتصف القرن الثامن عشر راسخة كنوع أدبي لدرجة أن جونسون نفسه كرس عدداً مبكراً من رامبلر (٣١/ ٤ مارس ١٧٥٠) لإمكاناتها الفنية، فإنه لا تخفى علينا دلالة أنه لم يُكتب كتاب نقدي كامل عن

(*) ballad: المصطلح على شكل من أشكال الكتابة يجمع بين الصياغة الشعرية والمضمون القصصي كما في المجموعة المتميزة التي ترجمها أستاذنا الدكتور عبد الغفار مكلوي بعنوان حكايات شاعرية عن الأدب الألماني (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤)، مع العلم بأننا ترجمنا المصطلح في موضع آخر بـ "الموال" وذلك في عنوان ديوان الموالويل الغنائية *Lyrical Ballads* لوردزويرث وكولردج، حيث شاعت ترجمة عنوان هذا الديوان بهذه الطريقة. (المترجم)

الرواية كنوع أدبى حتى القرن التالى؛ لذلك كان على مؤرخى الأدب المحدثين عند تأريخهم للتلقى النقدي المبكر للرواية أن يفعلوا مثلاً فعل محررو مجلد التراث النقدي er,tage Critial عن فيلدنج؛ بحثوا عن مادتهم الضالة فى الصحافة الدورية، حيث يجرى معظم ذلك النشاط النقدي. ولاحظ منظر أدبى حديث عند استكشافه لما أماء "مجموعة العلاقات الجذابة... بين النظرية الأدبية وشكل النقد" أنه "من الصعب كتابة كتاب نقدي طويل جذاب: فى الواقع لا نجد كتاباً مثل هذا فى أية لغة"، ويذكرنا أنه "منذ بداية النقد المنهجي... كان معظم النقد يدرج فى فئة النقد الدورى"^(٩).

كانت المجلة، مثل مقالة الدوريات، وسيلة شعبية للغاية لا تمثل الموضوعات الأدبية إلا بعض اهتماماتها، ومع ذلك كان شكلها مختلفاً تماماً، تشمل مجموعة عريضة من الأقسام تغطى كل شىء بداية من السياسة والشئون الخارجية حتى نعى الموتى والجرائم وأسعار المحاصيل الزراعية، كان التنوع صفتها الأساسية، وهى صفة ترجع بشكل أولى إلى المنوعات الشهرية مثل صحيفة *الجنتمان* *Gentleman's Journal* (١٦٩٢) ومركير جالانت *mercure galant* فى القرن السابع عشر، ولكنها صفة صار لها طابعها المستقل فى مجلة *الجنتمان* *Gentlemen's Magazine* (١٧٣١) ولندن مجازين *London Magazine* (١٧٣٢). وأدى التنافس بين هاتين المجلتين إلى تعريف المجلة بأنها شكل مازال مماثلاً لشكله اليوم إلى حد ما، برغم استمراره فى التطور.

أسهمت المجلة فى تقدم النقد، فنتيجة لقدرتها على إبراج مقالات أدبية من أى نوع يختاره المحررون، كانت قادرة على تقديم كتابات نقدية خفيفة من آن لآخر علاوة على تراجم الأعلام والقصاص والشعر، وكان باب الشعر من الأبواب الرئيسية فى كل مجلة، وكانت المجلات تعيد فى العادة طبع مقتطفات من مقالات الدوريات والصحف، الأمر الذى ساعد دون قصد على أقول المقالة بصفتها مطبوعة مستقلة؛ فلقد تم بلعها ودمجها فى مطبوعات أكبر، وبحلول عام ١٧٦٠ على سبيل المثال كان جونسون ينشر مقالاته التى سبق أن نشرها فى مجلة *أيدلر* *Idler* فى دورية *التاريخ العلم* *Universal Chronicle*، وكان جولد سميث

^(٩) Paulson, Henry Fielding, passim; Engell, *Critical Mind*.

يسهم بكتابات مسلسلة عن الآداب السامية في المجلة البريطانية *British Magazine* التي كان يحررها سمولت Smollett^(١٠).

وسَّعت المجلة، مثل المقالة الدورية، جمهور النقد الأدبي، حتى وإن كان النقد خفيفاً أو جزئياً، وأمنت وعياً بالنقد الأدبي بين أولئك القراء الذين كانوا يقرعون المجلة في الأساس من أجل معرفة أسعار البورصة أو أخبار المجتمع، وسلطت الأضواء على الأنواع الأدبية الهامشية، خاصة الأشكال الجديدة أو الضحلة، مثل الرواية والمسرحية الهزلية *farce* والشعر الشعبي، واستطاعت أن تؤثر في الأنواع النقدية المعاصرة وربما على مسار تشكل مؤسسة النصوص الأدبية *canon formation*. من يستطيع أن يقيس أثر نشر لندن مجازين المتكرر لقصائد "الشاعر الكاسح" ستيفن دك Stephen Duck في تنوع القرن الثامن عشر لشعراء الطبقة الوسطى؟ أو يقيس مدى تأثير شعر المجلات في تكوين الشاعر الشاب وردزويرث Wordsworth الذي نشر في سن السادسة عشرة قصيدته الأولى في المجلة الأوروبية *European Magazine*؟ إذا علمنا أن أكثر من نصف الـ ١٠٧ شاعرة اللاتي تم تجميع أعمالهن في مختارات أكسفورد الشعرية الجديدة بعنوان شاعرات القرن الثامن عشر *Eighteenth-Century Women Poets* (١٩٨٩) نشرن بعض قصائدهن المهمة (في العادة قصائدهن الأولى) في المجلات، كيف يتسنى لنا أن نقيس أثر الدوريات في مكانة المرأة في تاريخ الأدب؟^(١١).

لعبت المجلات كذلك دوراً في التلقي الدولي للأدب وهضم المؤثرات الأجنبية. نشرت لندن مجازين ترجمات عدة أعمال لفولتير Voltaire في سنة واحدة على سبيل المثال، بينما حاول جونسون، الذي لم يكن صديقاً لفولتير، أن يجعل تغطية الأدب الأجنبي أول اهتماماته عندما قام بتحرير مجلة الجنتللمان، وفيما بعد المجلة الأدبية *Literary Magazine*^(١٢). وكان التأثير يسير في كلا الاتجاهين. ففي فرنسا أعادت الصحيفة الأجنبية *Journal*

(١٠) Basker, Tobias Smollett.

(١١) Sullivan, *Literary Magazines*, I; Basker, Tobias Smollett; *European Magazine*, 11

(1787); Roger Lonsdale (ed.), *Eighteenth-Century Women Poets* (Oxford, 1989).

(١٢) *London Magazine*, 26 (1757); Kaminski, Johnson.

étranger طبع أعمال كثيرة من المجلات الإنجليزية، وعندما أعادت الصحيفة الموسوعية *Journal encyclopedique* طبع حلقات سلسلة من رواية السير لونسوت جريفز *Sir Launcelot Greaves* لسمولت نقلًا عن المجلة البريطانية قدمت للجمهور الفرنسي أول رواية سلسلة في تاريخ الأدب الإنجليزي. وفي ألمانيا اتبعت حولية ربات الشعر *Göttinger Musenalmanach* (١٧٦٩) - التي حذت حذو المجلة الفرنسية حولية ربات الشعر *Almanach des muses* (١٧٦٥) - رؤية كلوبستوك Klopstock للثقافة الألمانية ونشرت أعمال شعراء مثل بورجر Bürger، ي. ه. فوس J. H. Voss، ل. س. هولتي L. C. Holty، وفريدريش ليوبولت جراف فون ستولبرج Friedrich Leopold Graf Von Stolberg، ولدينا مثال آخر يبرز قيمة أدب الدوريات في دراسة ما بعد الاستعمار Post-Colonialism: ظهر كل من الكتاب الإنجليزي والفرنسيين (فولتير ومونتسكيو Montesquieu وروسو Rousseau) بانتظام في المجلات الأمريكية في القرن الثامن عشر، بداية من فترة الاستعمار (على سبيل المثال، المجلة الأمريكية *American Magazine* في أربعينيات القرن الثامن عشر) حتى الاستقلال والجمهورية الأولى (على سبيل المثال المجلة الكولومبية *Columbian Magazine* في ثمانينيات وتسعينيات القرن الثامن عشر)^(١٣). وسارت الأمور على هذا النحو برفقة شبكة ثرية ومعقدة من الترابطات الدولية والتلقيح المتبادل.

كان للمجلة، بشهرتها الشهرية النهمة للمادة الصالحة للنشر صحفيًا، تأثير كبير على احتراف الكتاب، فبينما كانت المقالة الدورية تميل إلى دعم كاتب واحد في كل مرة، ولدت المجلة كميات هائلة ومتنوعة من الأعمال لعدد هائل من الكتاب، وأسهمت في التحول السريع من نظام رعاية الكتاب *patronage* إلى احتراف الكتابة. ليس هناك مثال أشهر من حالة صمويل جونسون الشاب - الذي يتخرج من الكلية، وناظر المدرسة الفاشل والكاتب المسرحي الذي لا يجد له راعيًا - الذي جاء إلى لندن في ثلاثينيات القرن الثامن عشر ليبدأ حرفته كاتبًا

(١٣) *Journal étranger*, Dec. 1761; Janssens, *Matthieu Maty, Journal encyclopedique* II (1760), pt. 3, 154; IV (1761), pt. 3, pp. 101-15; V (1761) pt. 2, pp. 101-11. Richardson, *History*, and *passim*.

لـ مجلة الجنتلمان التى كان يحررها كيف Cave. بالمثل فى ألمانيا، بدأ لـسينج Lessing احترامه للكتابة ناقدًا يكتب عروضًا وتحليلًا للكتب فى جريدة الصفوة البرلينية *Berlinische Privilegierte Zeitung* عام ١٧٤٨، وكان جوته الشاب يكتب فى مجلة المسجل الألبسى *Frankfurter gelehrte anzeigen* فى سبعينيات القرن الثامن عشر. وكانت الصحافة محك موهبة الكتابة، ولكنها أثرت أيضا فى إنجازات الكتاب فى الأنواع الأدبية الأخرى. فعلى سبيل المثال، اكتشف جولد سميث تنوع الجمهور للقصص العاطفى من استجابتهم لقصة كتبها لتتشر فى مجلة، ووسع هذه القصة وجعلها رواية كاملة بعنوان قصص ويكفيلد ^(١٤) *The Vicar of Wakefield*.

ولدت أنواع أدبية جديدة فى المجلات وتم إحياء أنواع أخرى، فعلى سبيل المثال، يرجع ظهور القصة القصيرة باعتبارها نوعًا أدبيًا كبيرًا فى القرن التاسع عشر إلى فترة المخاض الطويلة التى مرت بها فى آلاف القصص التى ملأت مجلات القرن الثامن عشر. بالمثل، يمكن أن يرجع انتعاش القصيدة الغنائية القصيرة من جديد فى أواخر القرن الثامن عشر إلى استجابة الكتاب لاتساع الفرص الجديدة لنشر قصائد قصيرة فى المجلات، وكذلك إلى اهتمام الجمهور المتزايد بالقصائد التى تتشر فى المجلات بدلا من اهتمامهم بالقصائد الطويلة التى كانت تتشر مستقلة فى الفترات السابقة، وظل ذلك حقيقة فى الحياة الشعرية منذ ذلك الحين بالنسبة لقراء الشعر ووسائل نشره.

إلا أن الأهمية القصوى للمجلات فى النقد ربما تعود إلى باب قليل للغاية من أبوابها، ألا وهو باب قائمة الكتب *book list*، فمنذ البداية الأولى لـ مجلة الجنتلمان و لندن مجازين الأولى فى ثلاثينيات القرن الثامن عشر نشرنا قوائم مبسطة بالكتب الجديدة المنشورة كل شهر، وأحيانا تقرر القوائم بتعليق نقدى أو مقتطف، ولكنها كانت تظهر فى العادة جرداء: قائمة لثلاثين أو أربعين عنواناً مع ذكر اسم الكاتب والناشر والسعر. وعلق التنافس بين المجلات على هذا الباب أهمية خاصة على الفورية والاكتمال، وبلغ هذا الاهتمام مداه فى صحافة عرض الكتب وتحليلها *book review journalism* فيما بعد. والأهم من ذلك أن

تقنين هذا الباب في شكل مشابه لقوائم أسعار البورصة والسفن الراسية في الموانئ وأسعار العملات الأجنبية وحالات الميلاد وحالات الوفاة وحالات الزواج والترقيات،..... إلخ التي كانت تنشر بانتظام في كل عدد - يوحي هذا التقنين بأن تسليع المعلومات commodification of culture. كانت محتويات المجلة تشبه قائمة محتويات وعى الطبقة الوسطى، ففي عصر سيداً في الحال في إنتاج مجوعات أدبية anthologies ومختارات معيارية للاستهلاك الضخم mass consumption، صار الوعي السطحي بالأدب مكوناً من مكونات الكفاءة الثقافية والاجتماعية.

بدأ الباحثون منذ عهد قريب يدرسون الطرائق التي تقوم بها الدوريات بتعريف "المجتمعات المتخيلة" imagined communities وإرشادها، سواء كانت هذه المجتمعات تقوم على العرقية ethnicity أو الجغرافيا أو اللغة أو النوع أو الطبقة الاجتماعية أو الأيديولوجية أو عوامل أخرى^(١٥)، وطوال القرن الثامن عشر، وعلى نحو متزايد بعد ١٧٥٠، ظهرت دوريات بدأت في التعبير عن الآراء - بما فيها الآراء النقدية - الخاصة بالجماعات الفرعية داخل المجتمع سواء أكانت آراء النساء (مثل العانس *Old Maid*، ١٧٥٥، لفرانيسيس بروك Frances Brooke) أم آراء الطبقات (مثل المجلة العامة *General Magazine*، ١٧٨٧) أم آراء السياسيين الراديكاليين (مثل *أنا ليتيكل ريفيو* *Analytical Review*، ١٧٨٨)^(١٦). حدثت الدوريات المتخصصة - التي استمرت كنوع مستقل ونخبوي على نحو متزايد من الدوريات حتى الوقت الحاضر - نوعاً آخر من المجتمعات المتخيلة، وهو مجتمع ربما كان مغترباً عن ثقافة الطبقة الوسطى مثل أي مجتمع آخر. ومع ذلك، في منتصف القرن الثامن عشر، اندمجت قدرات الدورية المتخصصة والمجلة العامة في نوع جديد من الدوريات، إذ جمعت دورية عرض الكتب review

^(١٥) Sollors, "Immigrants"

^(١٦) Sullivan, *Literary Magazine*, I.

journal بين التناول الشعبي والتطلعات الثقافية للمجلات وبين الادعاءات الأعلى للدوريات المتخصصة، الأمر الذي أحدث آثاراً لا تتمحى في وظيفة النقد في المجتمع.

(١٧٥٠ - ١٨٠٠)

في خمسينيات القرن الثامن عشر مع ظهور مانتلي ريفو *Monthly Review* (١٧٤٩) وكريتيكل ريفو (١٧٥٦)، بدأ نقد العرض والتحليل الحديث modern review criticism بالفعل، فالخصائص المميزة لدورية العرض والتحليل - التي انحدرت عن تراثين مختلفين من أدب الدوريات - جعلتها أوسع أدوات النقد تأثيراً في تاريخ أدب الدوريات. وكانت دورية العرض والتحليل، مثل الدوريات المتخصصة أو دوريات المستخلصات، مكرسة لعرض الأعمال المطبوعة وتحليلها، ولكنها بعكس النوعين الآخرين كانت تهدف إلى تقديم تغطية فورية وكلية لكل المطبوعات الجديدة سواء أكانت متخصصة أم مبسطة، أدبية أم نثرية، وكانت ذات رواج كبير وجانبية شعبية لا بأس بها، مثل المجلات: فكان يطبع من كل منها من ٢٥٠٠ إلى ٣٥٠٠ نسخة شهرياً، وكانت تقرأ في المقاهي وجمعيات القراء والمنازل في كل مكان^(١٧). وغطت العروض والتحليلات المسرحيات والروايات والقصائد الشعبية والكتيبات السياسية، أي باختصار كل الأعمال التي كان الإنسان العادي في الشارع يريد أن يقرأ عنها، وكان كتاب هذه العروض مفعمين بالحيوية والنشاط وخفيفي الظل وممتعين، بيد أنهم غطوا كذلك أعمالاً أكثر تخصصاً، وقدموا وصفاً تفصيلياً لكل مجلد من دورية مناقشات فلسفية على سبيل المثال، وأحياناً تبينوا الجدية العالية للدورية المتخصصة كأن أخذوا على عاتقهم مهمة تصحيح استعمال اللغة الإنجليزية وتنظيمها أو مثل جهودهم في إنشاء قنوات اتصال مع المراكز الثقافية الأخرى في أوروبا. ومن هذا الخليط من المثل العليا والنفعية، الذي خففت منه التجربة التحريرية والتوافق التحريري، نبع أرشيف غير متكافئ، ولكنه ضخمة، من

Basker, Tobias Smollett, pp. 172-3. Unless otherwise noted, the following derives (١٧) from Basker.

التفكير النقدي المتطور في القرن الثامن عشر، ويرى مؤرخو الأدب ومنظروه أن المجلدات المجمعة لدوريتي مانثلي رفيو وكريتيكل رفيو ونظيراتها الأوروبية مثل دوريتي فرائنس ليتيرير *France Littéraire* والصحيفة الموسوعية *Journal Encyclopédique* في فرنسا أو المكتبة الألمانية العامة *Allgemeine Deutsche Bibliothek* و سجلات جوتجن في الموضوعات المتخصصة *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* في ألمانيا قدمت عمقاً غير مسبوق في النظرة إلى الحياة الفكرية والثقافية في القرن الثامن عشر.

كان أثر دوريات العرض والتحليل في عصرها فورياً وعميقاً ومتعدد الأبعاد، وبنكرنا واحد من أبرز هذه الآثار بروابط النقد بالسوق: بدأ الناشر وبتأثير الكتب في اقتباس العروض والتحليلات في الإعلانات لكتبهم، وبدأت هذه الممارسة عام ١٧٥٠ تقريباً، وسرعان ما انتشرت وصارت عادة وطيدة، ولا بد لنا أن نذكر هنا أن باعة الكتب استخدموا العروض والتحليلات بهذه الطريقة في الأقاليم الإنجليزية وكذلك في إدنبرة ودبلن والمستعمرات الأمريكية، فمن الواضح أن السلطة النقدية في هذه الثقافة امتدت من لندن نحو الخارج إلى حدود العالم الناطق باللغة الإنجليزية، وفي قرن شهد أيضاً نشاطاً استعماريّاً هولنديّاً وفرنسيّاً وإسبانيّاً وبرتغاليّاً أوسع، نجد أن الدور الأكبر للدوريات بصفتها ناقلات للسلطة الثقافية ملئ بالدلالات الضمنية للمنظرين والمؤرخين على السواء. وفي الممارسة الخاصة باقتباس العروض والتحليلات في الإعلان عن الكتب، وهذا ما سارع الناشر إلى استغلاله، سلمت دوريات العرض والتحليل ضمناً بذلك بأن ذكرت اسم الناشر وسعر الكتاب على رأس كل بند من بنود قوائم الكتب، وبهذه الصورة كانت دورية العرض والتحليل بمثابة دليل المستهلك في أول صناعة إنتاج بالجملة *mass-production industry* في التاريخ. وحثت آراء كاتبى العروض والتحليلات الناشرين شديدي الحذر والحيلة على الأمر بطباعة كتب أكثر في أنواع أدبية معينة أو لكتّاب معينين، أو ترجمة مطبوعات أجنبية جديدة. وازدهرت البدع الأدبية، واستند الرأي إلى الرأي حتى صار له قوة الحقيقة.

كان أثر ذلك على الكتّاب كبيراً بالقدر نفسه، وبالرغم من أن العروض والتحليلات كانت تنشر بدون اسم كاتبها، فإن الكتّاب بدعوا في قراءتها بعناية ليقوموا، كما أوضح

الباحثون، بتفقيح نصوصهم على ضوء الانتقادات التي يوجهها لها كاتبوا العروض والتحليلات، ولم يفعل ذلك الكتاب المبتدئون أو الصغار فحسب، بل فعله أيضاً عدد مدهل من الكتاب الكبار بمن فيهم ديفيد هيوم David Hume وإدموند بيرك Edmund Burke وتوماس جراي Thomas Gray وفرانسيس بيرني Francis Burney وهوراس والبول Horace Walpole وحتى صمويل جونسون نفسه. يبدو أن نقاد العروض والتحليلات كانوا يحققون بهدوء نص أدب القرن الثامن عشر، وبدأ الكتاب في كتابة مقدمات وكلمات ختامية تخاطب كتاب العروض والتحليلات، وبدأ بعضهم في إرسال نسخ مجانية أو خطابات متكلفة التودد للدوريات، بينما اشتكى بعضهم عبر الدوريات من العروض والتحليلات السلبية لكتبهم، وبدل كل ذلك على إعادة ترتيب سريعة للسلطة والتأثير في عالم الأدب، حيث سلم الكتاب السلطة لنقاد العروض والتحليلات وارقبوا منهم - بدلاً من الجمهور غير المتبلور والذي لا يمكن التكهّن به - أن يحددوا المعايير النقدية.

يصعب علينا أن نلخص أثر ذلك في القراء ولكننا يمكن أن نشير إلى هذا الأثر، في خمسينيات وستينيات القرن الثامن عشر كانت مانثلي رفيو و كريتيكل رفيو توزعان قوميًا ودوليًا، وكان الأفراد المشتركون المعروفون من خلفيات طبقية متنوعة بمن فيهم ملاك الأراضي الكبار والصغار على السواء، وتجار الجملة والتجزئة على السواء، والمهنيون ورجال الدين، ولكنهما وصلتا إلى جمهور قراء أكبر عددًا وأكثر تغايرًا من خلال المؤسسات الاجتماعية ومكتبات الإعارة الخارجية وجمعيات القراءة التي كانت منتشرة في كل مكان بداية من مكتبات الإعارة الخارجية في المدن الإقليمية مثل إيلي Ely و سولزبيري Salisbury حتى المكتبات الخاصة proprietary libraries في ليفربول Liverpool ومانشستر Manchester و ليدز Leeds حتى مكتبات الحي community libraries في أبردين Aberdeen وإربرفري Innerpefray في إسكتلندا حتى مكتبة شركة فيلادلفيا Library Company of Philadelphia ومكتبة جمعية تشارلستون Charleston Society Library في أمريكا ومكتبة جوتنجن Göttingen Library في ألمانيا. تثبت السجلات أن كل هذه الهيئات اشتركت في دوريات العرض والتحليل، ولا بد أن مئات بل

آلاف المؤسسات غيرها اشتركت أيضاً وعندما توجد سجلات استعارة، مثلما الحال في مكتبة إنريفرى، نجد أن دوريات العرض والتحليل كانت دائماً من الأعمال الأكثر طلباً، ولا تقوتها دلالة عادة بعض هذه المكتبات في منع إعارة دوريات العرض والتحليل فقط من بين كل مقتنياتها، فلقد كان الطلب عليها كبيراً جداً.

إن آثار ذلك على تاريخ التلقى وتشكل مؤسسة النصوص آثار مذهشة للغاية، فتظهر السجلات الأرشيفية أن هذه الجماعات استخدمت دوريات العرض والتحليل في تحديد الكتب التي ستقتنيها، ففي مكتبة ليفربول Liverpool Library وهي مكتبة اشترك نموذجية كان عدد المشتركين فيها ٣٠٠ (عام ١٧٧٠)، كان يطلب من القراء الذين يوصون المكتبة باقتناء كتاب جديد أن يستشهدوا بالمقال المنشور في مانثلي ريفيو أو كريتيكل ريفيو الذي سيدعم مثل هذا الاقتناء، وفي مكتبات أخرى مثل مكتبة وارنجتون Warrington أو تشارلستون Charleston، اصطحب أعضاء لجنة اختيار الكتب دوريات العرض والتحليل في اجتماعاتهم واتخذوها أساساً لقراراتهم، وهكذا شكل نقد العرض والتحليل الرأي العام على نحو غير عادي، كما أنه حدد محتويات المكتبات، العامة منها والخاصة، في كل أنحاء العالم الناطق بالإنجليزية، ومع قوة هذا التأثير في العاصمة (اشتركت مكتبة لندن London Library في كلتا الدوريتين منذ بدايتها عام ١٧٨٥)، كان هذا الأثر لا مفر منه في أماكن مثل إسكتلندا الريفية وجنوب كارولينا South Carolina حيث كان الحصول على الكتب ضئيلاً أو معدوماً إلا من خلال ذلك.

هناك قوى مماثلة أثرت في التلقى الدولي، لقد حقق هذا التلقى أحد المثل العليا لعصر التنوير على سبيل المثال لدرجة أن أكثر من ثلث المشتركين في الصحيفة الأجنبية *Journal étranger* [الفرنسية] عام ١٧٥٥ كانوا يعيشون بعيداً عن باريس في أقاليم فرنسا أو في الخارج، وكان توزيعها الدولي مؤثراً: ففي لندن كان ٦٣ مشتركاً، وفي لايبزيغ ٥٠ مشتركاً وفي وارسو Warsaw [ببولندا] ٣٥ مشتركاً وفي لشبونة Lisbon [بالبورتغال] ٣١ مشتركاً وفي فلورنسا ٢٥ مشتركاً وفي لاهاي The Hague [ب هولندا] ٢٠ مشتركاً وفي مدريد ٢١

مشاركاً وهلم جرا فيما يزيد على ٢٠ مدينة أوروبية أخرى^(١٨). وبما أن دوريات العرض والتحليل الإنجليزية "غطت" الكتب الأجنبية بانتظام من خلال ترجمة مقالات من دوريات مثل الصحيفة الأجنبية، امتد تأثير هذه الدورية في الخارج لأبعد من أولئك الذين يستطيعون أن يقرءوا الأصل بالفرنسية، ويمكننا أن نتبين حقيقة هذا التأثير من خلال مثال من مانثلي رفيو في مايو ١٧٥٧، حيث جمّع أوليفر سميث "القسم الأجنبي" بأن ترجم ٢٦ إعلاناً عن كتب من دوريات أجنبية، ومن بينها تقرير يثنى على كتاب مذكرات بروتستانتى *Les Mémoires d'un Protestant* وسرعان ما صار الكتاب مقروءاً على نطاق واسع في إنجلترا بعد شهرين قلائل عندما ترجمه جولدسميث إلى الإنجليزية ونشره في لندن، ومما لا شك فيه أن هذا كان نتيجة لذلك المقال الأجنبي، وإذا كانت مؤسسة النصوص canon تعنى الكتب المعتمدة المتاحة في مجتمع معين في لحظة معينة، فإن نقد العرض والتحليل شكل هذه المؤسسة النصية.

هناك مثال آخر أكثر بعداً في مداه نجده في جوتنجن حيث تدل سجلات الاقتناء على أن المكتبيين في القرن الثامن عشر اعتمدوا لسنوات على دوريات العرض والتحليل اللندنية في تحديد الكتب التي سيطلبونها من إنجلترا، وحيث إن المكتبيين في جوتنجن كانوا يبنون ما صار أكبر أرشيف للكتب الإنجليزية في ألمانيا الذي ارتاده فيما بعد هالر Haller وليشتنبرج Lichtenberg ومتقفو ألمانيا ليقروا الأدب الإنجليزي، أثر نسق مقتنياتهم على تلقى الأدب الإنجليزي في ألمانيا على أعلى المستويات، وتم تحديد هذا النسق إلى حد كبير من خلال آراء نقاد العرض والتحليل.

وكان التأثير متبادلاً، فلقد استوردت دوريات العرض والتحليل التأثير وصدرته في آن، هناك كشف قريب العهد مكون من أجزاء لدوريات العرض والتحليل في لندن خلال

الفترة ١٧٤٩ - ١٧٧٤ يلقي لنا قدرًا من الضوء على مستوى التعرض للمؤثرات الأجنبية foreign exposure بين جمهور القراء الإنجليز. وبرغم صورة جون بُل^(٩) John Bull، كان القارئ الإنجليزي النمطي خلال منتصف القرن الثامن عشر عرضة لمئات المقالات في دوريات العرض والتحليل اللندنية الأساسية عن الكتاب الأجانب المعاصرين: وهي على وجه التحديد ٤٩ مقالة (بمتوسط ٢ سنويًا) عن الأعمال الأدبية لفولتير، و ٨ مقالات أخرى عن مونتسكيو و ٥ عن جولدوني Goldoni و ٦ عن هالر و ٧ عن كلوبستوك و ١٠ عن سالومون جسنر Salomon Gessner، وهلم جرا^(١٩). وفي أواخر القرن ستقوم دوريات العرض والتحليل بوظيفة مهمة، ألا وهي استيراد أفكار الرومانسية الألمانية German Romanticism حيث تناول كتاب العرض والتحليل الإنجليز أعمالاً لـ Lessing وجوته Goethe وغيرهما وقدموها للقراء الإنجليز الذين كانت اللغة الألمانية بوجه عام أكثر بعدًا عن متناولهم من الفرنسية، أو حتى الإيطالية، وفي أثناء ذلك في ألمانيا، كان لسينج يستورد عبر دوريات مثل المكتبة المسرحية *Theatralische Bibliothek* (١٧٥٤ - ١٧٥٨) أفكار درايدن النقدية والمؤثرات الإنجليزية منذ خمسينيات القرن الثامن عشر. في الواقع، عندما كانت الدوريات العديدة في إنجلترا وفرنسا وألمانيا وهولندا وإيطاليا وروسيا ودول أخرى تقلد وتقتبس وتعيد طبع بعضها البعض، جعلت هذه الدوريات نفسها القناة الطبيعية التي يتم من خلالها نقل الآداب القومية وتلقى المؤثرات الأجنبية.

بالإضافة إلى هذه الأنواع من التمثيل المؤسسي والاجتماعي، أثرت دوريات العرض والتحليل في النقد على مستويات أخرى، فلقد صاغ النقد التطبيقي practical criticism أفكارًا نقدية جديدة، كما أن الحاجة لمقارنة تتابع الأعمال التي تنتمي إلى النوع الأدبي نفسه شجعت كتاب العرض والتحليل على البدء في تطوير معايير ومصطلحات نقدية ليطبقوها

(٩) اسم شخصية خلقها جون أربوثنوت John Arbuthnot لتمثل الأمة الإنجليزية في كتابه تاريخ جون بُل (١٧١٢)، وهي تشخيص لإنجلترا أو الشعب الإنجليزي، وتمثل الشخص الإنجليزي النمطي أو التقليدي. (المترجم)

(١٩) Forster, *Index, passim*.

بمنهجية، خاصة في أنواع مثل الرواية التي كانت مادتها الجديدة ذات غزارة كبيرة، إلا أنها كانت تفتقر إلى نظرية نقدية راسخة، وعودت العروض والتحليلات القراء العاديين على التفكير في الأدب في إطار فئات ومصطلحات معينة، فعلى سبيل المثال أظهر مؤرخو الأدب الذين يعتقدون الحركة النسائية *feminist literary historians* كيف طور كتاب العروض والتحليلات بسرعة عادة إحالة الكاتبات إلى مرتبة أدنى وهي فئة "الأقلام الأنثوية" *female pens*، الأمر الذي ترتب عليه أمران: إما أنهم امتنعوا بأدب عن نقد الكاتبات نقدًا جادًا، أو أنهم صرفوا النظر عنهن بالمرّة. وشكّل الذوق الشعبي بدوره النقاش النقدي حيث إن كتاب العروض والتحليلات اضطروا وهم يعرضون لأنواع جديدة تمامًا من الكتابة مثل رواية *Tristram Shandy* لستيرن *Sterne* لأن يوقفوا بين الاستجابة الشعبية وآرائهم النقدية المسبقة الخاصة، وصارت ثقافة العرض والتحليل معملًا واسعًا لنشاط نقدي لا ينقطع، وهو نشاط كان شديد الهياج لدرجة أنه لم يطور نظرياته المتسقة الخاصة به، بيد أنه كان ذا نتائج مثمرة قابلة للتطبيق على كل مجال من مجالات التفكير النقدي.

هذا النوع من النقد مهم نتيجة لأثره على مهن وإنجازات النقاد الأفراد والعمل الذي استمدته منهم والطرائق التي أسهم بها في تطورهم الإبداعي أو الفكري، ومن بين عشرات آلاف مقالات العرض والتحليل التي كتبها هؤلاء النقاد، تبرز بعض المقالات التي تستقل بأمرها بصفقتها وثائق نقدية مهمة، ونذكر منها تناول جونسون البارع لعمل سوم جينيز *Soame Jenyns* بعنوان بحث في طبيعة الشر وأصوله *Inquiry into the Nature and Origins of Evil*، أو حجة لسينج بالغة الخطورة عام ١٧٥٩ في كتابه رسائل في الأدب الجديد محل النظر *Briefe, die neueste Literatur betreffend* بأن الألمان يتخذون شكسبير، وليس المسرح الكلاسي الفرنسي، نموذجًا لمسرحهم القومي، أو نظرية كلياند *Cleland* في الرواية التي عبر عنها عند عرضه وتحليله لبعض أعمال فيلدنج وسمولت. وإذا نظرنا إلى بعض هذه الكتابات النقدية في مجملها وجدنا أن باستطاعتها تشكيل التاريخ. عندما كتب ديرو وجريم *Grimm* ومدام ديبينيه *Madame de Épinay* للدورية السرية المراسلة الأدبية *Correspondance Littéraire* في خمسينيات وستينيات وسبعينيات القرن

الثامن عشر، نشروا أفكار عصر التنوير بين مجموعة صغيرة ولكنها عظيمة القوة (١٥ عضواً) كان من بينها ملك بولندا، وفريدريك ملك بروسيا Frederick of Prussia، وملكة السويد وكاثرين العظمى Catherine The Great^(٢٠). إلا أن عملية كتابة هذا العدد الهائل من الأعمال النقدية على نحو شاق - مئات العروض والتحليلات كتبها كل كاتب مثل جونسون ودريدرو وسمولت، وذكر الناقد الألماني هالر أنها ٩٠٠٠ - كان لها تأثيرها بطرائق أكثر براعة^(٢١). فعلى سبيل المثال نجد أن جوته، الذي كان يكتب بانتظام منذ أوائل العقد الثالث من عمره للدوريات، تحول إليها مرة أخرى في ثمانينيات وتسعينيات القرن الثامن عشر ليعبر عن بعض من أهم أفكاره الجمالية في دوريات مثل مركزير الألمانية *Der Teutsche Merkur* والمستمع *Die Horen* (١٧٩٥ - ١٧٩٧). وفي إنجلترا نجد أن كولردج Coleridge الذي قامت عبقريته النقدية على فهم عميق لخبرة القارئ بالأدب، بدأ أول الأمر في التفكير في نفسه كناقد أدبي أثناء سنواته الأولى التي عرض وحل فيها كتباً لدورية كريتيكل ريفيو *Critical Review* في تسعينيات القرن الثامن عشر. بالمثل، بعد أن بدأت ماري ولستونكرافت Mary Wollstonecraft حياتها الأدبية بعرض روايات تافهة وتحليلها في دورية أناليتيكل ريفيو *Analytical Review* شكلت من هذه التجربة العديد من الأفكار حول روايات المرأة والأنواع الأدبية الأخرى التي صارت مادة بحثها العظيم دفاعاً عن حقوق المرأة *A Vindication of the Rights of Women*.

بحلول نهاية القرن الثامن عشر استحوذ النقد الدوري كمجال للكتابة على الاهتمام نتيجة لسجل الأسماء الذين مارسوه: نيدرو وفولتير ومرمونتل Marmontel وديفونتين Desfontaines وروسو وجريم ومدام ديبينيه في فرنسا، ولسينج وجوته وهالر وهيردر Herder وفيشته Fichte وشيلر Schiller والأخوان شليجل Schlegels في ألمانيا، وأديسون وستيل وفيلدنغ وجونسون وجولدسميث وسمولت وجودون Godwin ولستونكرافت وكولردج في إنجلترا، بالإضافة إلى مئات آخرين، ويرجع دخول هؤلاء الكتاب في ميدان

^(٢٠) Weinreb. *Literary Magazine*, 2 (1757); *Monthly Review*, 4 (1751), and V (1751);

^(٢١) Fabian, *Widening Circle*.

النقد - التطبيقى إن لم يكن النظرى - فى الأساس إلى فرص الكتابة الدورية ومغرياتها، وكما علمت الكتابة الدورية القراء وحررتهم، شكلت أيضاً النقاد ومكنتهم.

إذا كان للصحافة أثر عام على النقد الأدبى، فيتمثل هذا الأثر فى أنها أدت إلى إضفاء الطابع الديمقراطى على الثقافة democratization of culture، فالانتشار الواسع للدوريات مكّن القراء الذين سيتم استبعادهم، لولا هذه الدوريات، من الحياة الثقافية السائدة - إما نتيجة للبعد الجغرافى أو الحرمان الاجتماعى الاقتصادى أو التعليمى، أو افتقاد وقت الفراغ أم علل أخرى - من القراءة عن الأدب والنقد المعاصرين والإلمام بهما، والمساهمة فى الحوار العام الجارى بأنفسهم. فالدوريات، على حد قول سولورز Sollors لم تساعد على تعريف الجماعات الفرعية داخل المجتمعات المتغيرة الأكبر فحسب، بل أدت كذلك إلى "تأميم" الجماعات غير المتكافئة و "خلقت وحدة قومية"^(٢٢). إن إرثنا لثقافة موحدة (أو توهمنا جميعاً لها)، وكذلك القدر الأعظم من هيكل سلطة العالم الأدبى الحديث وأعرافه، يرجعان لصعود أدب الدوريات فى القرن الثامن عشر، وفى تاريخ النقد، مثلما فى المجالات الأخرى من الحياة الثقافية، يصعب علينا أن نرسم ملامح أثر أدب الدوريات، ولكن من المستحيل علينا أن نتجاهله.

الفصل الثالث

اللغة والأسلوب

نظريات اللغة

نيقولاس هسبون Nicholas Hudson

النقطة الطبيعية التي نبدأ منها مناقشة نظريات اللغة في القرن الثامن عشر هي مقال في الفهم عند الإنسان *Essay concerning Human Understanding* (١٦٩٠) لجون لوك John Locke. في الواقع، يدين كل منظر للغة والأدب في القرن التالي [الثامن عشر] بشيء ما للباب الثالث من مقالة لوك بعنوان عن الكلمات. ولكن تأثير لوك لم يروج مذهباً معيناً، فلقد كان هناك تأويلان أساسيان لنظرية لوك عن اللغة، وولد كل تأويل منهما تصوراً مختلفاً لطبيعة اللغة وتاريخها. لم يُفَضِّ التَّأْوِيلُ الأول إلى أبعد من عبارات لوك الصريحة بأن الكلمات مجرد "علامات" اعتباطية على الأفكار. أما التَّأْوِيلُ الثاني فنُبع من إحياءات لوك الغامضة المتحدية بأن الكلمات أكبر من مجرد علامات خارجية، فالكلمات تلعب دوراً أساسياً في تشكيل الأفكار وتنظيمها في فكر عقلائى، وأدت هذه الرؤية الثاقبة المثيرة للوظيفة الذهنية للغة إلى ظهور نظريات فيكو وكوندياك Condillac وروسو Rousseau وهيردر Herder وفلاسفة غيرهم في أواسط القرن الثامن عشر وآخره، ويذهب هؤلاء الفلاسفة إلى أن تاريخ الأدب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتطور المشترك للغة والعقل^(١).

العلامة الاعتباطية وآثارها الأدبية

يقترن اسم لوك اليوم بالمذهب القائل بأن الكلمات "تدل فقط على الأفكار الخاصة بالبشر، وذلك من خلال فرض اعتباطى تماماً"^(٢). يقول لوك إن البشر الأوائل اخترعوا، نتيجة لاجتماعيتهم الطبيعية، "علامات خارجية مفهومة" لتوصيل "أفكارهم غير المرئية"،

(١) انظر نقاشاً لموضوع اللغويات بعد جون لوك، Norman Kretzmenn, "Locke semantic theory", Parret (ed.), *History*, Hans Aarsleff, "Leibniz on Locke on language", *From Locke to Saussure*, Land, *Philosophy*, Formigari, *Language*.

(٢) Locke, *Essay*, bk. 3, ch. 2.

للآخرين^(٣). وأدى إصرار لوك على أن الكلمات تحيل إلى أفكار في ذهن المتكلم، لا إلى "أشياء" في العالم - أدى هذا الإصرار إلى تصحيح عادة العديد من النحويين والفلاسفة في القرن السابع عشر على استعمال مصطلح "الفكرة" و "الشيء" بالمعنى نفسه، فلقد حرص معجبو لوك على أن يبينوا أن الكلمات تحيل فقط إلى الأفكار في ذهن المتكلم، لا إلى الأشياء المادية، وزعم لوك بأن الكلمات "اعتباطية تماماً" وفند مذهب بعض الفلاسفة المتصوفة النساك القائلين بأن اللغة - خاصة حروف العبرية المكتوبة - شرعها الله في الأصل وتدل على الأشياء الموجودة في العالم من خلال التشابه الطبيعي، ولكن بنهاية القرن السابع عشر، لم تبق إلا فئة قليلة تختلف مع لوك في أن اللغة تنتج دلالتها من خلال العرف البشري، لا من خلال التشابه المقدر إلهياً بين الكلمات والأشياء.

كان لوك يهدف من وراء تأكيدده على أن الكلمات تنتج دلالتها من خلال العرف وحده، لا من خلال التشابه الطبيعي مع الأشياء التي تدل عليها - كان يهدف من وراء ذلك إلى تحذير قرائه من الخلط بين الحشو الأجوف في الكلام والمعرفة الجوهرية، وأرجع لوك، مثل سلفيه بيكون Bacon وديكارت Deccartes، هذا الخلط بين الكلمات والمعرفة إلى خواء الفلسفة المدرسية scholastic وإلى مجموعة كبيرة من الأخطاء الفكرية، واشتكى قائلاً: "كم عدد من يفكرون في الأشياء، فيثبتون أفكارهم على الكلمات فقط؟"^(٤). أعلن لوك مراراً أن الكلمات لا قيمة لها بالمرّة إلا إذا صارت قيد الاستعمال، بطريقة يتفق عليها المتحدثون، للدلالة على الأفكار نفسها في أذهانهم. كما حذر من عدم الاستقرار الكامن في اللغة وعدم يقينها، ففي الأقسام الثلاثة الأخيرة من الباب الثالث بعنوان عن الكلمات يركز على "النقص" الكبير للكلمات و"إساءة استعمالها" المطرد والحاجة إلى تنبيه دائم لسقوطها المتواصل في هوة اللامعنى والغموض، وحذر قائلاً إنه بما أن العلامات اللغوية اعتباطية، فإنها تحول المعنى بسهولة، الأمر الذي يؤدي بالمتكلمين غير الحذرين إلى استعمال الكلمات نفسها للإشارة إلى أفكار مختلفة، لم يترك شك لوك الكبير في اللغة مجالاً كبيراً للغة المجازية figurative

(٣) نفس المرجع.

Locke, *Essay*, bk. 3, ch. 11, (٤)

والأساليب البلاغية الأخرى، وبالرغم من أن الصور البلاغية يمكن التهاون بشأنها "عندما ننشد اللذة والمتعة، لا المعلومات والتجويد"، فإنها ما هي إلا "غش بين" في اللغة الجادة، فيتمثل الميل الخطير لـ "الفصاحة" إلى "الإيعاز بأفكار خاطئة، وتحريك العواطف وبالتالي تضليل الحكم"^(٥)، ويدل ذلك على أن لوك كان حذرًا إزاء أى استعمال للغة لإثارة العواطف أو التعبير عنها. واعتبر قيمة الكلمات تتمثل في كونها علامات على الأفكار، كما طمح إلى جعل اللغة أكثر وضوحًا ومنطقية وثباتًا.

نجد هنا مثالاً أعلى يتقاسمه واضعو المعاجم والنحويون في القرن الثامن عشر: شرعت أعمال مثل قاموس اللغة الإنجليزية *Dictionary of the English Language* العظيم (١٧٥٤) لصمويل جونسون في تحقيق طموح لوك إلى معجم أكثر ثباتًا واتساقًا. هذا بالإضافة إلى أنه بينما لم يكن عند لوك نفسه تقدير كبير للأدب، وجدت شكوكه العامة في الحشو الأجوف جمهورًا متعاطفًا بين النقاد والمؤلفين في عصر العودة (استعادة الملكية) وأوائل القرن الثامن عشر، فلقد أدان رابان Rapin ودرابن Dryden وأديسون Addison وديبو Du Bos وغيرهم من النقاد التورية واللعب بالألفاظ وكل أنواع "الهراء المتساغم"، قائلين إنها تميز "الإبداع الزائف"^(٦). وأنزل هؤلاء النقاد، مثل لوك، اللغة المجازية إلى مكانة مجرد "حلية" تفيد في إضفاء الوقار والحيوية على الكتابة الممتعة، إلا أنها تكون خاطئة دومًا عندما تصرف الانتباه عن "الفكرة" الأساسية، أو "مقصد" المؤلف. علاوة على أن العديد من النقاد كانوا انعكاسًا لعادة الفلاسفة التجريبيين بعد لوك على افتراض أن الأفكار متميزة وثابتة وصور بصرية إلى حد كبير في الذهن. نتيجة لتصور جوناثان ريتشاردسون Jonathan Richardson وجان بابتيست دييو وآخرين "المراوى" للذهن، اعتبروا اللغة أقل واقعية وتأثيرًا من التصوير الذي يمثل الصور البصرية من خلال التشابه، لا من خلال العرف^(٧).

Locke, *Essay*, bk. 3, ch. 10.

(٥)

Rapin, *Reflections*, Dryden, "MacFlecknoe" (1678), II Addison, *Spectator* Nos. 58 (1711); Du Bos, *Reflections*, I

Richardson, *Essay* (1715), *Works*, Du Bos, *Reflections*, I.

(٧)

قدمت مقالة لوك التعبير الكلاسي عن هذه النظرة للغة بأنها اعتباطية ووهمية وخارجة عن الذهن، ولكن هذه المقالة ألهمت أيضًا نظرات ثاقبة مختلفة تمامًا، خاصة لدى فلاسفة وسط القرن الثامن عشر وآخره، فبالنسبة لكوندياك وروسو وهيردر وأدم سميث Adam Smith والآخرين الذين نادوا بفلسفة لغوية جديدة، لا ينفصل الكلام عن المعرفة، وهو ضروري للتفكير ويعبر عن العواطف البشرية بصورة طبيعية.

كوندياك والدور الذهني للغة

تدل المسودات الأولى لكتاب مقال في الفهم عند الإنسان على أن لوك كان يقصد في البداية أن يحذر تحذيرًا موجزًا من نقص الكلمات وإساءة استعمالها، ولم يكن ينوي أن يجعل اللغة جزءًا رئيسيًا من فلسفته^(٨)، ويعكس قراره النهائي لتكريس الباب الثالث بأكمله من كتابه للغة النظرات الثاقبة التي توصل إليها أثناء بحثه في أصل الأفكار وطبيعتها، فلقد وجد لوك مرارًا وتكرارًا أن اللغة تلعب دورًا أكثر أهمية في الفهم من الدور الذي تصوره في البداية. في الواقع، "بدت الكلمات... غير قابلة للانفصال في الغالب عن معرفتنا العامة"^(٩). فاللغة لازمة لخلق المفاهيم الأخلاقية، وهي أداة لجمع أحاسيسنا المتفرقة وتنظيمها، وبالتالي ترتبط بنشاطات الفهم الأولية على نحو أساسي.

ولكن يرى بعض مفسري لوك في القرن الثامن عشر أنه أدرك الدور الذهني للغة في وقت متأخر منه من أن يولى هذا الموضوع الأهمية التي يستحقها، وهذا الرأي تبناه أبرع شارحي لوك في فرنسا، وهو إيتين بونو Etienne Bonnot، ذهب كوندياك، في كتابه مقالة عن أصل المعارف البشرية *Essai sur l'origine des connoissances humaines* (١٧٤٦): "رأى [لوك]... أن اعتبار الكلمات وطريقة استعمالنا لها يمكن أن يلقي بعض الضوء على مبدأ أفكارنا، ولكن نظرًا لأنه أدرك ذلك متأخرًا، فإنه عالج هذا الموضوع في

(٨) *An Early Draft of Locke's Essay*, ed. R. I. Aaron Jocelyn Gibb (Oxford, 1936).

(٩) Locke, *Essay*, bk. 3, ch.9.

الباب الثالث في حين أنه كان من الواجب أن يناقشه في الباب الثاني^(١٠)؛ لذلك شرع كوندياك في الوصول بأفكار لوك اللغوية إلى نهايتها المنطقية، قائلاً إن الكلمة الفصيحة ضرورية في قدرتنا على التفكير في العالم وفي أنفسنا بصورة متسقة، وأكد كوندياك بوجه خاص على أن الكلمات تمنح البشر القدرة على تذكر أفكارهم والتحكم فيها. فقبل اكتشاف اللغة، تبع البشر الأوائل غرائزهم وشهواتهم على نحو سلبي، وعندما اكتشفوا اللغة، صاروا واعين بهذه الشهوات واكتسبوا القدرة على توجيه أفعالهم بحرية وكفاءة نحو إشباع حاجياتهم^(١١).

يدخلنا كوندياك عصرًا جديدًا في تاريخ التفكير اللغوي، وعندما لاحظ المؤلفون اللاحقون أمثال جان جاك روسو بصورة مماثلة "يا لكثرة الأفكار التي ندين بها لاستعمال الكلام"^(١٢)، فإنهم يدينون بذاك إلى الأب [كوندياك] الذي صار مشهورًا، وأصبح فلاسفة أواسط القرن الثامن عشر وآخره مفتونين بوجه خاص بوظيفتين مترابطتين للغة في التفكير العقلاني، فذهبوا أولاً إلى أن اللغة ضرورية لـ "تفكيرك" أفكارنا المشوشة وتنظيمها في قضايا أو جمل متسقة. ثانيًا، قال الفلاسفة إننا لا يمكننا تكوين مفاهيم عامة بدون الكلمات، وبدون المفاهيم العامة لا يمكننا أن نفكر على الإطلاق.

طور معلم جوته الأول يوهان جوتفريت هيردر Johann Gottfried Herder النظرية الأولى ببراعة في كتابه مقالة في أصل اللغة *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (١٧٧٢)، ويرى هيردر، مثلما يرى كوندياك وموبرتوي Maupertuis، أن اللغة والعقل تولدا في آن واحد، فاللغة هي التي فرضت "تركيبًا" syntax

(١٠) لأهمية دور كوندياك في تاريخ الفكر في اللغة انظر:

Condillac, *Essay*, Hans Aarsleff. "The tradition of Condillac: the problem of the origin of language in the eighteenth century and the debate in the Berlin Academy before Herder", in Aarsleff, *From Locke to Saussure*, Robinet, *Le langage*, Wells, "Condillac, Rousseau and Herder on the origin of language", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, (1985), "Condillac on the origin of language and thought", in Harris and Taylor, *Landmarks, The Diversions of Purley* (1786), 2 vols. (2nd edn, London, 1798).

Condillac, *Essay*, pt. 2,

Rousseau, *Discourse*.

(١١)

(١٢)

منتظماً على انطباعاتنا، الأمر الذي أدى إلى تنظيم هذه الانطباعات، وقبل اللغة، كان الذهن الأولي يَمُور بكتلة غير متسقة من الأحاسيس والعلاقات، وجاءت اللغة لتفكك هذه الكتلة وتنظمها في "عالم" مفهوم من الأشياء المتميزة والأفكار^(١٣)، من الملاحظ أن هذه الأطروحة تجعل الجملة، لا الكلمة المفردة، الوحدة الأساسية للمعنى: تناظر الجملة مجمل الإدراك في الذهن البدائي (أرى الشجر) الذي تفتته اللغة وتنظمه، وهناك نظرة ثانية مرتبطة بها وتشير بالمثل إلى الارتباط الأولي بين اللغة والعقل: يقول الفلاسفة إنه باللغة فقط يمكن للبشر أن يتوصلوا إلى نتائج عامة عن العالم، بدلاً من الملاحظات غير المترابطة على الأشياء المحددة. "ما الأفكار المجردة والعامة إلا أسماء"، هكذا كتب كوندياك في كتابه المنطقي *Logique* (١٧٨٠) الذي نشر بعد وفاته^(١٤). تستلزم هذه الفكرة استحالة وجود عقل بدون اللغة؛ لأن التفكير العقلاني لا يمكن أن يتم بدون المصطلحات العامة، وكما كتب اللورد كيمز Lord Kames في كتابه عناصر النقد (١٧٦٢): "نادراً ما يوجد تفكير بدون استعمال مصطلحات عامة؛ لذلك لن يكون الإنسان كائنًا عقلياً بدون لغة"^(١٥).

لذلك بلغت اللغة دوراً جديداً ومركزياً في نظرية المعرفة والفلسفة المعرفية، قبل "الطفرة اللغوية" التي حدثت في عصرنا بكثير، ففي نهاية القرن الثامن عشر، يزعم جوزيف ماريانو Joesph Maria Degérando أن دراسة استعمال الذهن للعلامات اللغوية يشكل أهم فرق بين الميتافيزيقا القديمة والفلسفة بعد لوك^(١٦). كما أن النظريات الجديدة في اللغة كان لها آثار مهمة على الأدب والنقد. لاحظ الباحثون المحدثون أن المبدأ اللغوي القائل بأن الجملة هي الوحدة الأساسية للمعنى يناظر التفضيل الأقوى للمسرد والارتباط المنظم للأفكار في كل من الشعر والنثر^(١٧)، ووجد المؤلفون الذين استمدوا إلهامهم من علم اللغة

Herder, *Essay*, in Moran and Gode (eds.), *Origin*, pp. 115-16. Cf. also Pierre Louis (١٣) Moreau de Maupertuis, *Réflexions philosophiques sur l'origine des langues* (1748), in Grimsby (ed.), *Sur l'origine*

In *Philosophical Writings*, pt. 2, ch. 2, 1.388. (١٤)

Lord Kames, *Elements*, III, p. 406. (١٥)

Cf. Degérando, *Des signes*, I, p. xi. (١٦)

Cf. Land, *From Signs to Propositions*, and Cohen, *Sensible Words*. (١٧)

الجديد أسبابًا وجيهة للتشكيك في الأفضلية المقبولة منذ أمد بعيد للتصوير على الشعر، أليست اللغة في الواقع أكثر ارتباطًا بالأفكار والعواطف البشرية من التمثيل البصري؟ طور إدموند بيرك Edmond Burke هذه الفكرة في الجزء الختامي من كتابه بحث فلسفي في أصل أفكارنا عن السامي والجميل (١٧٥٧)، فلقد واجه بيرك زعمًا كان شائعًا في عصر لوك، وأنكر أن الكلمات تدل دلالة طبيعية على الصور الذهنية. وفي الواقع، لا يمكن اختزال العديد من العبارات العادية في سلسلة من الصور الذهنية على نحو دقيق^(١٨)، فعبارة مثل "سأذهب إلى إيطاليا الصيف المقبل"، على سبيل المثال، لا يمكن لأبرع رسام أن يمثلها، وأدت اعتبارات مماثلة بجوتهولت إفرايم لسينج Gotthold Ephraim Lessing في كتابه لاوكون Laokoon (١٧٦٦) إلى أن اللغة أكثر التصاقًا بالتفكير البشري من الوسيط البصري، وأكثر تأقلمًا على تمثيل الأفكار والأنشطة البشرية من النحت أو التصوير^(١٩)؛ لذلك اكتسب الكلام، في نظر منظري اللغة والفن، مكانة وأهمية جديدة بوصفه وسيطًا للتفكير. وانتقل الاهتمام باطراد نحو أصل اللغة، حيث إنه يميز مولد العقل وأول دفقة شعر.

أصل اللغة

كان أصل اللغة من الموضوعات القليلة التي جذبت فلاسفة القرن الثامن عشر، فقدم كوندياك وفيكو ومانديفيل Mandeville وروسو وآدم سميث وغيرهم نظريات عن كيفية اختراع اللغة، ولم يتناولوا هذه اللغة من خلال البحث التجريبي، أي من خلال تتبع جذور الكلمات على سبيل المثال، بل من خلال تخيل كيف اكتشف البدائيون اللغة حين كانوا بدون لغة، وتخللوا ذلك على ضوء حقائق الطبيعة البشرية الثابتة العامة، وساعت سمعة هذا المنهج بصعود فقه اللغة التجريبي المقارن في بداية القرن التاسع عشر، واستهجن دوجولد ستيوارت

(١٨) ذهب عدد من المؤرخين إلى أن بركلي أول من ذكر أن الألفاظ قد تستخدم دون الدلالة في أفكار
Cf. Burke, *Philosophical Enquiry*, pt 5 "Of Words". Cf. Berkeley's *Alciphron or the Minute Philosopher* (1732) 7th discourse. Cf. also Mugnai, *George Berkeley*; Daniel E. Flage, *Berkeley's Doctrine of Notions* (London, 1987).

(١٩) لبحث مكانة لسينج في الفكر اللغوي Cf. Ilbery, *essing's Laocoön*

Dugald Stewart - أول من كتب سيرة آدم سميث - هذه الأعمال قائلًا إنها "تواريخ نظرية أو تخمينية"، وهو مصطلح متعمد للإيحاء بخلو هذه الأعمال من القيمة العلمية عند مقارنتها بالبحث اللغوي الوقائعي في عصره^(٢٠). ولكن استهجان ستيوارت لم يكن منصفًا، إذ إن فلاسفة القرن الثامن عشر لم يحاولوا أن يؤسسوا تاريخًا معتمدًا للغة، فإعادة خلق أصل الكلام عندهم كان بهدف إلقاء الضوء على طبيعة اللغة في شكلها الحديث، وكان هذا المنهج عند أولئك الفلاسفة بمثابة وسيلة لعزل تلك العناصر الأساسية التي لا يمكن أن تستغنى عنها أية لغة. كما أن مؤلفي ما يسمى بالتواريخ التخمينية قدموا إسهامات قيمة في فهم اللغة، وهو فهم نظر إلى اللغة باعتبارها آلية أكثر تعقيدًا وتقدمًا مما كان ينظر إليها فيما سبق.

أجمع الفلاسفة في القرن السابع عشر على أن الله وهب آدم الكلام في جنة عدن، بالرغم من أن هذا المذهب التقليدي لم يكن كبير الأثر في فهمهم اللغة، واعتبروا اللغة غير فعالة وغير مستقرة وغير دقيقة برغم أصلها الإلهي، ولم يعتقدوا أن اختراع علامات اعتباطية للأفكار يحتاج إلى أية قدرة خارقة للعادة، ولكن عندما حاول مؤلفو القرن الثامن عشر أن يتخيلوا كيف أن البشر المحرومين من الكلام اخترعوا لغة واجهوا بعض الصعاب المحيرة، فلقد كان هناك شبه إجماع على أن العقل يعتمد على اللغة، إذن كيف استطاع البشر اللاعقلانيون تمامًا والمحرومون من الكلام أن يتحدثوا هذه الأداة البارعة التي تسمى اللغة أصلاً؟ قدم روسو الصياغة الكلاسيكية لهذه المفارقة في كتابه أطروحة حول أصل انتفاء المساواة بين البشر وأسس *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (١٧٥٥): "إذا كان البشر في حاجة إلى الكلام حتى يتعلموا التفكير، فإنهم كانوا في حاجة إلى ما هو أكبر من ذلك حتى يعرفوا كيف يفكرون حتى يكتشفوا فن الكلام"^(٢١). برزت هذه المشكلة أمام العديد من فلاسفة ذلك الزمان، واستمد آدم سميث فكرة كتابه اعتبارات خاصة بالتكوين الأول للغة *Considerations concerning the First Formation of Language* (١٧٦١) من عبارة روسو وأبرز هذا الكتاب

Stewart, Smith, in Smith, *Essays*, p.

(٢٠)

Rousseau, *Discourse*, p. 154

(٢١)

العديد من الصعوبات التي لا بد أنها واجهت مخترعي اللغة. على سبيل المثال، كيف كان تصور مخترعي اللغة البدائيين الخرس للنعته؟ فالنعته يستلزم من المتكلم أن يتصور الخاصية، مثل اللون أو الحجم، بصورة مجردة بعيداً عن الأشياء المادية. وبالرغم من أن طريقة التفكير هذه طبيعية بالنسبة لنا في الوقت الحاضر، فإنها بالتأكيد كانت على جانب كبير من الميتافيزيقية بالنسبة للبشر في فجر العقل، ويرى سميث، كما يرى روسو، أن اللغة لم تكن مصدراً كبيراً للخطأ والوهم اللذين تمت إدانتهم في أجزاء من مقالة لوك، بل كانت أداة ذهنية ذات براعة ودقة كبيرتين.

لذلك كان التحدي الذي واجهه المؤرخون الذين يعتمدون على التخمين كما يلي: اكتشاف الوسائل التي قام البشر الذين كانوا في أكثر مستويات التطور الذهني بدائية من خلالها باختراع أنبل وأصعب اختراع في التاريخ تدريجياً. كانت حلول هذه المشكلة شديدة التنوع. قلب روسو نفسه كفيه في رأس، قائلاً بصراحة شديدة إن اللغة كانت شديدة التعقيد لدرجة أنها لا يمكن أن تكون قد نبعت وتأسست من خلال وسائل بشرية محضة^(٢٢)، وهذا التلميح إلى أن الله هو الذي وهب اللغة في البداية تبعه نيقولا بوزيه Nicolas Beauzée في مقالة كتبها عام ١٧٦٥ بعنوان اللغة في دائرة المعارف الفرنسية *Encyclopédie*، كما تبعه عدد كبير من المؤلفين في أوروبا بمن فيهم جيمس بيتي James Beattie في إسكتلندا ويوهان بيتر سوسملخ Johann Peter Süssmilch في ألمانيا^(٢٣). بخلاف ما يفترض أحياناً، شهد القرن الثامن عشر إحياء كبيراً للإيمان بلغة آدمية [نسبة إلى آدم، لا لبني آدم] إلهية. تبني الآخرون وجهها ما من وجوه فكرة كوندياك القائلة بأن اللغة الأولى كانت تتكون من صرخات تلقائية تعبر عن الخوف أو الرغبة، وتكملها إيماءات معبرة، وكان هناك اعتقاد بأن الصرخات والإيماءات كانت العلامات الطبيعية والتلقائية على الإحساس البشري، وهي علامات يفهمها كل الناس حتى أكثر الناس بدائية؛ لذلك يبدو من المعقول افتراض أن اللغة

Rousseau, *Discourse*, p. 157.

(٢٢)

Cf. Beattie, *Theory* (1788), Süssmilch, *Versuch eines Beweises* (1766).

(٢٣)

بدأت بهذا الشكل البسيط للتواصل، الذي تطور تدريجيًا على مر القرون حتى صار الكلام النحوي الحديث.

كان لهذه النظرية الخاصة بأصل اللغة آثار مهمة على علم اللغة وكذلك على العديد من ميادين المعرفة الأخرى، ففي دراسة اللغة والبلاغة، كان هناك اهتمام جديد بدور العلامات "الطبيعية" - أي الأصوات أو العلامات ذات العلاقة المفهومة بالدوافع البشرية أو الأشياء المادية. في الواقع، أصر العديد من الكتاب أنه ليس منطقيًا الاعتقاد بأن الكلمات الأولى كانت "اعتباطية تمامًا" على حد قول لوك. فكما جادل هيو بلير في كتابه محاضرات عن البلاغة والآداب السامية (١٧٨٣): "أن يفترض المرء أن الكلمات اخترعت لأشياء ما أو أن الأسماء أطلقت على الأشياء بصورة اعتباطية تمامًا بدون أساس أو سبب معناه أنه يفترض نتيجة بدون سبب"^(٢٤). يرى بعض كتاب منتصف القرن الثامن عشر وأواخره أن اللغة لم تفقد قط هذا الأساس في الدلالة "الطبيعية". فما زالت كلماتنا صدى خافتا للصرخات التلقائية التي كان يصدرها أسلافنا البدائيون. استحدث يوهان فاختر Johann Wachter وشارل دي بروس Charles de Brosses وراولاند جونز Rowland Jones وانطوان كور دي جيبيلان Antoine Court de Gébelin وآخرون براهين مبتكرة على أن اللغات الحديثة، وحتى رموز الأبجدية الرومانية، مازالت تدل على الأشياء الطبيعية والأفكار البشرية من خلال التشابه لا من خلال العرف^(٢٥).

وهنا أيضًا بدأت نظرية اللغة تؤثر تأثيرًا مباشرًا صريحًا في الاتجاهات الجديدة في النقد الأدبي، فمن خلال تحدى النظريات التي تصر على الطبيعة الاعتباطية للغة، بدأ النقاد والبلاغيون في استكشاف إمكانات اللغة الشعرية أو البلاغة التي تم ربطها ربطًا مباشرًا وطبيعيًا بالنفس البشرية، وكان هناك اعتقاد بأن هذه اللغة الطبيعية ستكون مثل الكلام العادي

(٢٤) Blair, *Lectures* (1785), I, p. 129.
(٢٥) Cf. Wachter, *Naturae* (1752); Brosses, *Traité* (1765); Jones, *Hieroglyphic* (1769); Nelme, *Essay* (1772); Gébelin, *Origine*, in *Monde primitif* (1777-93), III

للبدائيين، ففي الأغاني العاطفية للثقافات ما قبل المتحضرة تكمن بساطة و طاقة تعبيرية وقوة لا يمكن أن يجيد منها شعراء العصر المتحضر إلا القليل.

الانحطاط التاريخي للغة الشعرية

يرى كوندياك أن تاريخ اللغة كان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الشعر والمسرح والموسيقى، وخمن أن المتحدثين الأوائل جمعوا بين الصرخات الطبيعية للعاطفة و"لغة الفعل" إيماءات قوية دعمت عواطفهم وأبرزت مواضع الخوف أو الرغبة. بالمثل جمع المسرح الأول بين الموسيقى المستمدة من الصرخات الطبيعية مباشرة والإيماءات والرقصات التي تطورت من "لغة الفعل". علاوة على أن الإغريق والشعوب القديمة الأخرى لم يفكروا مطلقاً في فصل الكلمات عن الموسيقى؛ ذلك لأن لغتهم الجهورية التي غيرت النغمات العاطفية نبراتها كانت ملحنة بصورة طبيعية، فلقد كانوا "يغنون" كلماتهم، ولم يكونوا ينطقونها بوضوح. ولكن بالتدريج، عندما تم اختراع كلمات جديدة وتم إكمال النحو، قل اعتماد الناس على الإيماءة والنغمة في إيضاح المعنى، وصارت اللغة أقل موسيقية وشعرية، بينما صارت أكثر دقة ووضوحاً: "على نحو متناسب، كلما صارت اللغة أكثر وفرة، تلاشت طريقة الكلام من خلال الفعل بالتدريج، وقل تنويع الصوت للنغمة... وبدأ أسلوبهم يشبه نثرنا"^(٢٦).

يرى قلة من الكتاب أن العملية التي يصفها كوندياك كانت تمثل انحطاطاً صريحاً ومأساوياً. فعنى روسو - في كتابه مقالة عن أصل اللغات *Essai sur l'origine des langues* الذي نشر بعد وفاته عام ١٧٨١ - فساد اللغات النغمية الأولى، وتحولها إلى اللغات الواضحة الفظة الخالية من العواطف التي نراها في الوقت الحالي، ومن هنا زعم أن اللغات الباردة العقلانية كانت مناسبة للشعوب الأوروبية التي صارت بخيلة و أنانية و متكلّة على القوة، لا الفصاحة^(٢٧). لكن يرى معظم الكتاب، كما يرى كوندياك، أن تطور اللغة حقق مكسباً وخسارة في آن، فزيادة الدقة صاحبها نقص في القوة الشعرية، ويقول هيو بلاير إن

Condillac, *Essay*, pt 2, sec. I, ch. 8, p. 229.

(٢٦)

(٢٧) تحليل مفصل لتاريخ اللغة عند روسو pp. 165-316 in *Of Grammatology*, Jacques Derrida

"اللغة صارت في الأزمنة الحديثة أكثر صحة بالفعل، ولكنها صارت أقل جاذبية وحيوية؛ في حياتها القديمة، كانت أكثر ملاءمة للشعر والخطابة، أما في حالتها الحالية فهي أكثر ملاءمة للعقل والفلسفة"^(٢٨).

صارت اللغة أقل مناسبة للشعر؛ لأنها فقدت القدر الأعظم من قدرتها الأصلية على التعبير وإثارة العواطف، ويرى العديد من النقاد في منتصف القرن الثامن عشر أن لغة الشعر كانت أقرب للغة العامة، التي تحركها المشاعر العميقة، وكما يقول كيمز Kames في كتابه عناصر النقد (١٧٦٤):

كل عاطفة بطبيعتها لها طابعها الخاص وتعبيرات تتناسبها... وهكذا نجد أن طابع الإعجاب التلقائي موجود عند كل البشر، مثل طابع الرأفة والاستياء واليأس... والموهبة الأساسية للكاتب البارع تستجيب تلقائياً للتعبير الذي تمليه الطبيعة على كل إنسان عندما تصارع أية عاطفة مفعمة بالحياة في سبيل التعبير عنها، والموهبة الأساسية للكاتب البارع تستجيب تلقائياً للأجواء التي تتناسب هذه التعبيرات^(٢٩).

تشير عبارة كيمز إلى مجموعة من الفروق الجوهرية بين النظرية الجديدة والنظرية القديمة في اللغة الشعرية، ومن وجهة النظر الأشد تقليدية التي دافع عنها بعض الكتاب في أواخر القرن الثامن عشر، يتمثل دور اللغة في توصيل "فكر" الفنان أو "مقصده" بأكبر قدر من الوضوح واللياقة، وكما لاحظنا من قبل، ارتاب لوك Locke في "الفصاحة" التي هزت المشاعر بدلاً من أن توجه العقل، ولكن في عصر كيمز، تم انتقاد لوك لتجاهله توصيل العواطف، فعلى سبيل المثال، في سلسلة من المحاضرات عن فن الإلقاء elocution أقامها توماس شريدان Thomas Sheridan عامي ١٧٥٨ - ١٧٥٩، عَنَّف شريدان لوك على البحث فقط في "طبيعة الكلمات بصفاتها رموزاً للأفكار، بينما لم يتناول الفرع الأسمى من اللغة الذي يتكون من علامات العواطف الداخلية، معتبراً هذا الفرع دخيلاً على غرضه"^(٣٠).

Blair, *Lectures*, I.
Lord Kames, *Elements*,

(٢٨)

(٢٩)

II.

Sheridan, *Course* (1762).

(٣٠)

وميز شريدان، مثل كل الكتاب في عصره، تمييزاً حاداً بين "الأفكار" و"العواطف"، وسلم بأن الرموز العرفية conventional symbols أمثل طريقة لتوصيل "الأفكار"، ولكن علامات العواطف ليست رموزاً اعتباطية، بل هي تلك "النغمات والنظرات والإيماءات" التي تستخدم عالمياً للتعبير عن العواطف.

يدل هذا الاهتمام الجديد بالنغمات والنبرات على أن الفلاسفة والنقاد نظروا باطراد إلى الكلام، لا إلى الكتابة، على أنه الوسيلة المثلى للتعبير الأدبي، ويقول كيمز إن مهمة القارئ تتمثل في العودة بنص الكاتب إلى شكله الشفاهي الأصلي، الأمر الذي يعيد إدخال النغمات مشبوبة العاطفة التي ضاعت عندما تم تدوين الكلمات. عبر روسو في كتابه مقالة عن أصل اللغات *Essai sur l'origine des Langues* عن الرؤية العامة في عصره بأن الكلام وحده هو القادر عن التعبير عن العواطف - "يتم التعبير عن المشاعر بالكلام، وعن الأفكار بالكتابة"^(٣١)، كما زعم أيضاً أنه عندما تشيع معرفة القراءة والكتابة، كما الحل في أوروبا، يفقد الكلام لحنه الفطري ذا النغمات التعبيرية ويصير فظاً عديم التعبير. بالمثل تم انتقاد انتشار معرفة القراءة والكتابة بصفقتها ضارة بالقدرة التعبيرية للكلام، وذلك من جانب توماس شريدان وتوماس ريد Thomas Reid ومونبودو Monboddo وهيردر Herder^(٣٢)، كما أن الارتباك في اللغة المكتوبة الذي أبداه هؤلاء الكتاب - وذكروا بهجوم أفلاطون القديم على الكتابة في محاورته فيدروس *Phaedrus* - وسم تغيراً دالاً في الفكر اللغوي منذ القرن السابع عشر. لم يول كتاب العصر السابق مثل لوك ودرابن وديبو Du Bos وأيسون أهمية تذكر للفرق بين القول المنطوق والقول المكتوب، وزعموا أن الكلام، مثل الكتابة بالضبط، يتكون من علامات اعتباطية وخارجية على الأفكار^(٣٣).

إن للحنين إلى اللغة الشعرية الأكثر عاطفة التي كانت قبل صعود "الكتابة" والحضارة الحديثة كان مصدر إلهام الصدر الأعظم من الشعر الشعبي في أواخر القرن الثامن عشر. قدم

(٣١) Rousseau, *Essay*, in Moran and Gode (eds.), ch. 5.

(٣٢) Sheridan, *Course*, pp. & Reid, *Inquiry* (1764), in *Works* (1863), ch. 4, sec. 2.

Monboddo, *Origin*, II, Herder, *Essay*, in Moran and Gode (eds.)

(٣٣) انظر Hudson, *Writing*. لمعالجته تغير الاتجاهات عن اللغة المكتوبة

جيمس ماكفرسون James Macpherson ديوانه قصائد أوسيان *Poems of Ossian* (١٧٦٢ - ١٧٦٣) على أنها نتاج عصر كان فيه الشعراء الجوالون ينشدون القصص البطولية heroic stories على أنغام الموسيقى، وتناقلتها الأجيال عبر الموروثات الشفاهية لمرتفعات إسكتلندا^(٣٤) Highlands. اتسقت الاستعارات الجريئة والتركيب المنقطع والتقديم والتأخير على نحو مهجور في قصائد أوسيان مع تصورات أواخر القرن الثامن عشر للجمال "الفطري" للغة الأولى. ولم يقتنع كل الباحثين بالنظريات الجديدة؛ فأدان صمويل جونسون الترجمات الأوسيانية باعتبارها تزيفاً؛ لأنه شك في أن يكون هذا النوع من الشعر السيئ قد وجد قبل الكتابة والنقد الأدبي. ولكن جونسون لم يكن متمشياً مع عصره، فتدل قصائد توماس شاترتون Thomas Chatterton^(٣٥) وتوماس بيرسي Thomas Percy وروبرت بيرنيز Robert Burns على أن العديد من الكتاب وجدوا جاذبية كبيرة في الاعتقاد بأن اللغات الأقدم واللهجات الريفية كانت أكثر عفوية وطبيعية من اللغات الحديثة، ولم يمر وقت طويل على نشر قصائد أوسيان حتى قال الرحالة الإنجليزي روبرت وود Robert Wood بأنه حتى هوميروس نفسه، وهو مؤسس التراث الأدبي الغربي، كان ينتمي للتراث الشفاهي الفطري^(٣٦). ومع نهاية القرن الثامن عشر، تم قبول أطروحة وود التي كان ينظر إليها على أنها سيئة في البداية، وساند ذلك التبحر التاريخي والفقهاء اللغوي المهيب للكلاسي الألماني ف. أ. فولف^(٣٧) F. A. Wolf.

الأصول التصويرية للغة

هناك طريقة أخرى للتمييز بين اللغات القديمة واللغات الجديدة تتمثل في درجة اعتمادها على الاستعارة وغيرها، كان من المتفق عليه أن اللغات القديمة أكثر استعارية من

Macpherson's "Dissertation concerning the Antiquity, &c. of the Poems of Ossian" (٣٤)
the Son of Fingal" مقدمة للملحمة. (1762) Fingal

Samuel Johnson, A Journey to the Western Isles of Scotland, vol. 9 The Yale Works (٣٥)
of Samuel Johnson

Wood, Essay (1769). (٣٦)

Wolf, Prolegomena to Homer (1795). (٣٧)

اللغات الحديثة، كما كان هناك اعتقاد بأن بعض لغات الوقت الحالي - خاصة اللغة العربية والفارسية ولغات "شرقية" أخرى - مازالت تعتمد بكثافة على المجاز، وهي صفة كانت تقترب بروح أكثر عاطفية و"شعرية" لغير الأوروبيين، وهكذا أدت مناقشات اللغة التصويرية إلى مبدأ من أهم مبادئ علم اللغة في أواخر القرن الثامن عشر، ألا وهو مبدأ أن اللغة تعكس الطبيعة الفطرية لشعب ما أو أمة ما.

طرح الباحث النابولي Neapolitan جامباتستا فيكو Giambattista Vico في كتابه العلم الجديد *Scienza nuova* (١٧٢٥، الطبعة النهائية ١٧٤٤) النظرية القائلة بأن اللغة كانت تصويرية في الأصل طرحًا طلقًا للغاية في وقت مبكر من القرن الثامن عشر، ولم يحصل فيكو على الشهرة الجدير بها إلا في عصرنا هذا، ويعتبر اليوم سابقًا لعصره في تقديره للتطور المتلازم للغة والثقافة. في الواقع، كان فكر فيكو اللغوي مميزًا لعصره من عدة وجوه، فكتابه العلم الجديد كان من أوائل "التواريخ التخمينية" *Conjectural Histories*، كما أن قضيته الفلسفية المحورية - أصل المفاهيم العامة أو المجردة وتطورها - كانت أيضًا محور الفلسفة اللغوية لكوندياك وروسو وسميث وكثيرين غيرهم طوال القرن الثامن عشر. وزعم فيكو، مثل هؤلاء المفكرين، أن المفاهيم العامة أو ما يطلق عليه "القضايا الكلية المجردة" *abstract universals*، كانت بعيدة عن متناول قدرات الإنسان البدائي قبل اختراع اللغة. وتوصل فيكو إلى أن هذا الشعب الأخرس البدائي لا بد وأنه تواصل وفكر من خلال المجاز، فاخترع المجاز ميز بداية العقل.

لم يطور أي مفكر غيره في القرن الثامن عشر هذه الأطروحة بمثل هذا الإمتاع العقلي وسعة الاطلاع، ولكن كتابًا آخرين توصلوا إلى استنتاجات مماثلة عن الأصل الاستعاري للغة الحديثة؛ فعلى سبيل المثال، لاحظ لوك في موضع كثيرًا ما يتم الاستشهاد به من مقال في الفهم عند الإنسان *Essay Concerning Human Understanding* أن معظم كلمات العمليات والظواهر الذهنية كانت في الأصل استعارات مستقاة من العالم المادي.

فعلى سبيل المثال تتبع كلمة "روح" Spirit من كلمة "نفس" (^{٣٨}) breath. في ثلاثينيات القرن الثامن عشر عندما كان فيكو يكتب النسخة الثانية من كتاب العلم الجديد، كتب الأسقف الإنجليزي وليم واربرتون William Warburton دراسة حظيت باستحسان واسع عن الأصل التصويري للغة الهيروغليفية وتطورها، وقال واربرتون إنه لابد أن الكتابة الأولى كانت تتكون من صور بسيطة، واستخدمت هذه الصور فيما بعد على نحو مجازي لتمثيل المفاهيم المجردة أو غير المادية (^{٣٩}). وتمت دراسة الأساس التصويري للغة دراسة مستفيضة في أواخر القرن الثامن عشر، كما نجد على سبيل المثال عند هيردر في كتابه مقالة عن أصل اللغة *Abhandlung uber den Ursprung der Sprache* (١٧٧٢). فبعد أن افترض هيردر أن الكلمات الأولى كانت محاكية للأصوات الموجودة في الطبيعة onomatopoeic - لابد أن تكون الكلمة الدالة على "الحمل" على سبيل المثال ذات صوت مثل ba-a-a - تساءل هيردر كيف أن المتحدثين الأوائل أشاروا إلى الأشياء التي ليس لها صوت مثل تلك الأشياء التي لا يتم إدراكها إلا من خلال اللمس أو النظر، وأجاب على نفسه قائلاً إن المتحدثين عقدوا تناظرات بين الصوت والحواس الأخرى، فاختاروا للشئ المنسوج بخشونة صوتاً خشناً، وللون الزاهي صوتاً حاداً، واعتقد هيردر أن هذه القفزات الاستعارية بين الحواس، وهي عملية تكمن في أصل كل من اللغة والعقل، تميز اللغات "الشرقية" مثل العبرية والفارسية:

(*) نجد الشيء نفسه في اللغة العربية حيث تعني كلمة الروح، الروح بمعناها المعتاد، والنفس بفتح الفاء والنفس بتسكين الفاء. (المترجم)

Locke. *Essay*. bk 3, ch. I, (٣٨)

(٣٩) نشرت رسالة واربرتون عن الكتابة الهيروغليفية في كتابه

The Divine Legation of Moses Demonstrated, 2 vols. (London, 1738- 41). This section was separately translated into French by Marc-Antoine Léonard des Malpeines in 1714, وزاد أثرها في فرنسا وإنجلترا
Herder, *Essay*, in Moran and Gode (eds.).

"افتح قاموس لغات شرقية على أية صفحة عشوائية وسترى الباحث على التعبير! لكم انتزع هؤلاء المخترعون أفكارًا من حاسة معينة ليستعملوها في التعبير عن حاسة أخرى!" (٤٠).

كانت نظرية هيردر تمثل بعض الصفات المهمة للفلسفة اللغوية الجديدة في القرن الثامن عشر، فبينما ارتاب لوك في اللغة الاستعارية ككل، إذ إنها تنتهك الوظيفة الدلالية denotative function للعلامات اللغوية، نظر هيردر إلى الاستعارات باعتبارها تعبيرًا عن الخواص العميقة الأصلية للذهن البشري. علاوة على أن هيردر يعتبر اللغة مجموعة من العلامات الخارجية على الأفكار، بل واعتبرها "علامات مميزة" تكمن داخل التفكير نفسه ولا يمكن الاستغناء عنها في العمليات الأساسية للعقل، كما أنه رفض الاعتقاد بأن اللغة الأولى كانت "اعتباطية"، وتدل مواقفه هذه على أنه كان نموذجًا لفكر أواخر القرن الثامن عشر. ولكنه من ناحية أخرى تطلع إلى الاتجاهات المستقبلية في علم اللغة التي لن تتحقق تحققًا تامًا إلا في القرن التاسع عشر. كان معظم الفلاسفة الذين ناقشناهم - كوندياك وفيكو وروسو، وسميث - يفكرون دومًا في الفرق بين الشعوب "الفطرية" (٤١) primitive والشعوب "المتحضرة"، واعتبروا التاريخ اللغوي تقدميًا في أحد وجوهه، على الرغم من كونه ارتداديًا في وجهه الآخر: صارت اللغة، مثل البشرية، أكثر عقلانية وفلسفية، إلا أنها صارت أقل شعرية

(٤٠) Herder, *Essay*, in Moran and Gode (eds.).

(*) في العادة تترجم هذه الكلمة بـ "البدائية"، ولكننا أثّرنا أن نترجمها هنا بـ "الفطرية" لسببين: أولاً كلمة "البدائية" كلمة عنصرية تفترض تفوقًا جوهريًا لازمًا للشعوب اللاحقة على الشعوب السابقة، كما تفترض أن السير للأمام في الزمن يعنى "التقدم" progress دائمًا وليس ذلك صحيحًا صحة مطلقة. ثانيًا، المقصود بالكلمة هنا الحالة الفطرية العفوية النقية التي كانت تميز الشعوب والقبائل والإنسان قديمًا في بدء الخليقة، أي الفطرة التي فطر الله الناس عليها إذا جاز لنا أن نستخدم هذا المفهوم القرآني، كما أن هذا المذهب الفطري هو الذي دعا إليه جان جاك روسو وتأثر به الكتاب في القرن الثامن عشر، حيث قال روسو بأن الحضارة البشرية أفسدت الإنسان، ويتضح ذلك من السياق أعلاه في التباين بين "الشعوب الفطرية" و"الشعوب المتحضرة". (المترجم)

وعاطفية وخيالاً، ولكن هيردر يبتعد عن هذا النموذج في التطور اللغوي. فبعكس سابقه، لم يهتم اهتماماً كبيراً بالتمييز بين الشعوب "الفطرية" والشعوب "المتحضرة" بل اعتبر اللغة انعكاساً للخصائص الفطرية "لشعب" ما أو "أمة" ما، وأظهر أن الشعوب الشرقية أنتجت لغة أكثر تصويرية، لا لأنها أقل "تحضراً" بل لأنها مختلفة السليقة عن الأوروبيين؛ أي أنها أكثر خيالا وعضوية، وأقل عقلانية وتقييداً، وشكك هيردر ضمناً في معتقدات القرن الثامن عشر الخاصة بعالمية الطبيعة البشرية، واعتبر الفروق في اللغة انعكاساً للفروق الملازمة للطابع القومي^(٤١).

ولم ينقص هيردر إلا خطوة واحدة بداية من هذه الأطروحة ليصل إلى شكل من التحليل اللغوي يقوم على مفهوم "العرق" race، كان هيردر نفسه حذراً تجاه هذا المصطلح^(٤٢)، الذي صار محور علم اللغة عند الأخوين أوجست August وفريدريش شليجل Friedrich Schlegel وفلهم فون همبولت Wilhelm von Humboldt في بدايات القرن التاسع عشر. هناك تقليد قديم، كما رأينا، اعتبر الشعر تعبيراً عن العواطف الأساسية للبشرية بلغة تناسب هذه المهمة تناسباً طبيعياً وعالمياً، ولكن فرعاً جديداً من النقد يميل أكثر إلى اعتبار الأدب تعبيراً عن الطابع القومي، ويعتمد على العبقرية الفطرية للشعب اعتماداً ناجحاً بدرجة أو بأخرى. وفي الفلسفة اللغوية والنقد الأدبي، كما في المجالات الأخرى من الثقافة، كانت العالمية التنويرية تفسح مكاناً للقومية المتقدمة والإحساس بالهوية العرقية التي تميز العصر الجديد.

باختصار، كانت نظريات اللغة تتغير بسرعة طوال القرن الثامن عشر، وكان جون لوك يترجع على منبع هذه التغيرات، وأدت مناقشاته للغة إلى ظهور تيارات متباينة في الفكر اللغوي. فمن جهة، قدمت مقالة لوك بياناً كلاسيكياً عن المذهب القائل بأن الكلمات علامات اعتباطية على الأفكار، ويجب علينا ألا نخلط بينها وبين المعرفة الحقيقية، وتحذيراته من

Herder, *Essay*, in Moran and Gode (eds.), p.
Barnard (ed.), *Herder*.

(٤١)

(٤٢)

"نقائض" و "إساءة استعمال" الكلمات ساعدت على بحث عصر عظيم من الدعم اللغوى، حيث سعى النحاة وواضعو المعاجم لجعل هجاء لغاتهم وتركيبها أكثر اتساقاً ومنطقية. نبع فرع ثان من فروع النظرية اللغوية من اقتراحات لوك الخاصة بالوظيفة الذهنية للغة. كان العديد من المناهج الشديدة الجاذبية التى طورها فلاسفة القرن الثامن عشر - البحث فى أصل اللغة، التقابلات بين اللغات البدائية واللغات الحديثة، التخمينات الخاصة بالأساس التصويرى للغة - مصممة لتأسيس وتحليل الارتباط الوثيق بين الكلمات والعقل، ونكتشف فى عمل هؤلاء الفلاسفة قدراً كبيراً من إحساسنا بأهمية اللغة فى كل مجالات الحياة البشرية، ونكتشف أن كتاب القرن الثامن عشر لم يعتبروا اللغة مجرد أداة غير فعالة لتوصيل الأفكار، بل اعتبروها نسيج الفكر نفسه، ويتم نسجه من أعماق دوافع الروح البشرية، ويتضافر تضافراً متعالقاً دقيقاً مع تطور العقل والمجتمع.

إسهام البلاغة فى النقد الأدبى

جورج أ. كيندى George A. Kennedy

تتبع أهمية البلاغة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، فى المقام الأول، من الاهتمام الذى حظيت به فى التعليم الرسمى، ذلك التعليم الذى بدأ فى المدارس الثانوية التى تدعمها الدولة^(*) Grammar school لطلاب متوسط أعمارهم عشر سنوات، واستمر هذا الاهتمام فى الدراسات الجامعية. وقللت المدرسية^(**) Scholasticism الوسيطة المتأخرة من التأكيد على البلاغة فى التعليم العالى، ولكن أصحاب الحركة الإنسانية^(***) Humanists أعلنوا

(*) مدرسة كانت تدعمها الدولة قديماً فى بريطانيا وتقدم تعليمًا ذا توجهات أكاديمية للأطفال الذين كان يتم اختيارهم للقبول فيها بناء على امتحان يعطى للأطفال فى الحادية عشرة أو الثانية عشرة من العمر ويحدد نوع التعليم الثانوى الذى سيتلقونه أو بناء على تقارير المدرسين أو وسائل أخرى، وكانت هذه المدارس الثانوية تهتم فى الأساس بتعليم اللغتين اليونانية واللاتينية. (المترجم)

(**) المدرسية أو الاسكولائية كما يعربها البعض مدرسة فلسفية ولاهوتية سادت فى أوروبا فى العصور الوسطى وتؤمن بسلطة أو مرجعية آباء الكنيسة ومرجعية أرسطو وشارحيه ونما ذلك النوع من التعليم فى المدارس الكنسية والجامعات الأوروبية فى العصور الوسطى ويرتبط بعلم اللاهوت ويوفق بين الوحي والعقل ويقوم على تفسير النصوص القديمة، خاصة نصوص أرسطو. والفكر المدرسى فكر جامد نوعاً ويميل إلى التقليدية والامتثال لسلطة القدماء والابتعاد عن التجديد، ويدل المصطلح بوجه عام على الالتزام الصارم بالمتزمت بالقواعد والتقاليد القديمة، كما يدل على التحفظ ومعاداة الجديد. (المترجم)

(***) الحركة الإنسانية humanism حركة فكرية وثقافية ظهرت فى أوروبا فى عصر النهضة فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر فى البداية فى إيطاليا على يد بوكاتيو وبتزارك ودانتى ونتجت عن إعادة اكتشاف الأدب والفن والحضارة اليونانية والرومانية القديمة ودراستها وتؤكد على قيمة الكلاسيكيات فى حد ذاتها بصرف النظر عن توافقها مع المسيحية أم لا، الأمر الذى طبع فكر الإنسانيين بطابع علمانى نوعاً، وتؤكد على كرامة الفرد وقيمه وأن البشر عقلانيون لديهم القدرة على الوصول إلى الحقيقة وعلى كونهم أحراراً، وهذه الحركة مختلفة عن الحركة التى تتخذ نفس الاسم تقريباً حيث تسمى "الإنسانية العلمانية" secular humanism وظهرت عام ١٩٨٠ بـ"بيان الإنسانية العلمانية" بمبادئه أو بنوده العشرة. ومن الجدير بالذكر أن إسماعيل مظهر اقترح ترجمة المصطلح الأول بـ"النشورية" بمعنى بعث أو إحياء أو نشور الآداب اليونانية والرومانية القديمة، كما أن مراد وهبه يترجمه بـ"المذهب الإنسانى" أو "الإنسية"،

تأكيد هذا الاهتمام فى إيطاليا أولاً، ثم بحلول عام ١٥٠٠ فى فرنسا وألمانيا وبلدان الأراضى المنخفضة^(*) Low Countries وبريطانيا. كانت معظم الكتب عن البلاغة التى طبعت وأعيد طبعها خلال بداية العصر الحديث تهدف إلى تقديم نصوص مدرسية تتدرج من المستويات الأولية حتى المستويات المتقدمة، أو تمثل محاضرات أُلقيت فى الجامعات، وبالرغم من أن البلاغة كانت تهدف دوماً إلى تعليم الإنشاء composition (بما فيه إنشاء الشعر فى العادة) والخطابة public speaking، فإن مدرسيها انخرطوا دوماً فى تحليلات بلاغية للنصوص الأدبية، بما فيها نصوص الشعراء، وتوقعوا ذلك. وزودت دراسة البلاغة الجمهور المتعلم العام، سواء بصورة مباشرة أم غير مباشرة، بأساس بلاغى لقراءة النصوص وتأويلها وتقييمها، بما فى ذلك نظريات الطبيعة واستعمالات اللغة ومصطلحات فنية هائلة ومفاهيم الأسلوب والنوع الأدبى، وألقت هذه الدراسة دوماً بظلالها على كتابات النقاد الذين كانت اهتماماتهم الكبرى تنصب على الشعر والمسرح.

عند تناول أدب عصر النهضة وبداية العصر الحديث، لابد لنا أن نتذكر أنه بالنسبة لمعظم قراء تلك الفترة، كانت الخطابة oratory أهم نوع أدبى، خاصة الوعظ الدينى المسيحى: تم إلقاء آلاف المواعظ الدينية sermons، كما تم نشرها وإخضاعها للنقد المكثف، اللاهوتى والجمالى على السواء. وقد رأى معظم القراء أن ما يجعل الإنشاء فناً، فى أى نوع أدبى، هو استخدام المجاز tropes أو "الأسلوب التحويرى"^(**) turns، وهيئات الكلام figures

= ويترجمه مجدى وهبة بـ "المذهب الإنسانى". ويجدر بنا هنا أن نلاحظ أن أياً من الترجمات المطروحة بما فيها ترجمتى الشخصية لا تفى المصطلح حقه، باستثناء مصطلح إسماعيل مظهر (ولكنه للأسف مصطلح مهجور). فمصطلح "الإنسانية" الذى يعد ترجمة حرفية للمصطلح الأجنبى لا يلم إلا بجانب واحد من جوانب المفهوم وهو التجاوز فوق الحدود الدينية والعرقية وقبول الآخر المتمثل هنا فى "الوثنى" مقابل "المسيحى"، أى بمفهوم المواطنة العالمية الخاص بعصر التنوير. (المترجم)

(*) منطقة فى شمال غرب أوروبا تشمل بلجيكا وهولندا ولوكسمبورج. (المترجم)

(**) المقصود بالتحويرى هنا ما خرج على الاستعمال المألوف للكلمات أو التعبيرات وترتيبها، أى الاستعمال الفننى أو الشعرى للغة، والمعنى الأصلى للمصطلح هو إضفاء الطابع الفننى أو الشعرى على عبارة أو جملة أو فقرة، وهذا المصطلح مشتق من فعل باللفظ نفسه يعنى يحور أو يدور أو يلف أو يثنى، أى الخروج على الصياغة المألوفة. (المترجم)

أو تنظيم أجزاء العمل schemes والموضوعات الدارجة^(*) topoi أو الحجج المستهلكة^(**) places. وكان كل شخص متعلم قادراً على التعرف على هذه الأشياء وتقديرها بدون سابق تفكير، بعد التدريب على استخدامها، وباستطاعته أن يذكر مقابلها في اليونانية أو اللاتينية. قدمت البلاغة، بالإضافة إلى قواعد ابتكار الموضوع^(***) invention والأسلوب، قواعد الترتيب arrangement والاستظهار memory والإلقاء delivery، وتم اقتباس مجموعة من أشهر التقنيات النقدية في البلاغة من القدماء، بما فيها المفاضلة synkrisis، أى الحكم على محاسن أعمال الكاتب بمقارنتها بأعمال كاتب آخر، ومن المقارنات الشائعة في ذلك الوقت مقارنة هوميروس وفرجيل، وديموسينيز Demosthenes وشيشرون Cicero، ومقارنة الكتابات الوثنية وكتابات آباء الكنيسة patristic writings، ومقارنة القدامى والمحدثين.

(*) topoi جمع كلمة topos اليونانية وتعني "المكان" والمصطلح اختصار لـ koinos topos أى موضع شائع أو مبتذل سلكه الناس كثيراً، ويعني المصطلح في مجال الأدب والبلاغة موضوعاً أو موتيفاً تقليدياً أو عرفاً أدبياً" (المترجم)

(**) ترجمنا كلمة places هنا بـ "الحجج المستهلكة"، فهذا المصطلح ترجمة حرفية للمصطلح اليوناني الوارد في الهامش السابق الذي ترجم إلى اللغة اللاتينية بـ locus communis ثم ترجم إلى اللغات الأوروبية الحديثة حرفياً بـ common place في الإنجليزية وبـ lieu commun في الفرنسية. ومن الغريب أن بعض المترجمين العرب ترجمه حرفياً بـ "الآين المشاع"، أى ترجم كلمة lieu أو place بـ "الآين" من "آين" التي تسأل عن المكان. وهو يقابل الأكلشيهات clichés بمعناها الدارج في اللغة الإنجليزية أو في العامية المصرية بين المتقنين ونقاد المسرح بوجه خاص، ويدل على النمطية والاستعمال المتكرر الزائد عن الحد لحجة أو فكرة أو تعبير، إلخ، ومن هنا ترجمنا المصطلح بـ "الحجج المستهلكة" أو التي عفا عليها الزمن. (المترجم)

(***) تستعمل كلمة invention هنا بمعناها الأصلي أو الحرفي الذي اكتسبته من معناها اللاتيني، فهي مشتقة من اسم المفعول inventus للفعل اللاتيني invenire بمعنى يجد، ودخل اللفظ اللغات الأوروبية الحديثة عن طريق الكلمة الفرنسية القديمة invencion بمعنى اكتشاف أو إيجاد وانتقل منها إلى الإنجليزية القديمة في شكل invencioun بمعنى خطة أو مخطط أو مسودة، والمعنى الوارد في النص هنا يجمع بين المعنى اللاتيني الأصلي والمعنى الإنجليزي القديم للكلمة، أى إيجاد الموضوع (موضوع الخطبة مثلاً) وإعداد مخطط أو مسودة أو عجالة لهذا الموضوع، وهذا مفهوم بلاغي في الأساس عند الحديث عن الخطابة والخطوات التي يجب أن يتبعها الخطيب لكي يكون خطيباً بارعاً مفوهاً. (المترجم)

إن تاريخ البلاغة في القرنين السابع عشر والثامن عشر تاريخ معقد، ولم يتم استيفاء دراسته بعد، فهناك على الأقل سبعة اتجاهات يمكن تمييزها: أولاً، طوال القرن السابع عشر، خاصة في الدول البروتستانتية، ظلت الراموسية^(*) Ramism مؤثراً قوياً^(١)، وسعت لأن تقدم منهجاً ثنائياً في عرض النظرية، وحدثت من نطاق كل مجال من مجالات النحو والبلاغة والجدل بشدة كي تتفادى أي تداخل، وحصرت البلاغة حصراً مترمناً في دراسة الأسلوب والإلقاء^(٢)، الأمر الذي أضفى أهمية كبرى على دراسة المنطق، كما أدت في مجال البلاغة نفسها إلى تركيز الاهتمام على الزخرفة اللفظية ornamentation مثلما الحال في الصور الجمالية، وهناك تيار كبير ثان يتمثل في مواصلة الجدل حول الشيثرونية Ciceronianism أي مدى اتخاذنا شيثرون نموذجاً معتمداً للإنشاء النثري، لا في اللغة اللاتينية فحسب، بل وفي اللغات المحلية، أو ما إذا كانت النماذج الأخرى أكثر ملائمة للعصر^(٣)، ويتمثل التيار الثالث في أثر تطور العلم الجديد والمنطق الجديد لبيكون ثم لوك في إنجلترا، أو ديكارت ثم فلاسفة بور روابال Port-Royalists في فرنسا، مع تفضيل هذا التيار للاستقراء

(*) الراموسية مذهب أو مدرسة تنسب إلى بيتروس راموس Petrus Ramus (١٥١٥-١٥٢٧) وهو فيلسوف وعالم رياضيات فرنسي حاول أن يطور علم المنطق مما أثار حفيظة أنصار المذهب الأرسطي وعداؤهم، وتمت مصادرة كتابه انتقادات الجدل الأرسطي (١٥٤٣) بمرسوم ملكي، ولكن أصدقاءه أصحاب النفوذ عينوه أستاذاً في كولييج دي فرانس بباريس. وعام ١٥٦١ تقريباً تحول من الكاثوليكية الرومانية إلى البروتستانتية، واضطر للهروب من فرنسا أثناء الحروب الدينية، ولكنه عاد إليها عام ١٥٧١، وتم نفيه في العام التالي في مذبح البروتستانت الشهيرة في عيد القديس بارثولميو ومن هنا يرمز راموس لعدم الإذعان لمرجعية القماماء كما يرمز للمنطق القوي. (المترجم)

(١) مات بيتروس راموس Petrus Ramus أو بيير دي لا راميه Pierre de la Ramée (١٥١٥-١٥٧٢) في مذبح عيد القديس بارثولميو وصار ولياً بروتستانتياً، ولكن اليسوعيين كانوا المؤثر الأكبر في البلاغة

الفرنسية في القرن السابع عشر، انظر Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*

(٢) انظر Ong, *Ramus* وتأثير القرن السابع عشر Howell, *Logic and Rhetoric*

(٣) انظر Howell, *Logic and Rhetoric*, and Vickers, *Francis Bacon*

induction على القياس syllogism ورفض نظرية المواضع الجدلية^(٤) theory of topics وخصص ليكون مكاناً للبلاغة في كتابه *The Advancement of Learning* (٢، ١٨) باعتبارها "فن إيضاح نقل" المعرفة، وعرف وظيفتها بأنها "تطبيق العقل على الخيال بغية تحريك الإرادة بصورة أفضل"، ورفض لوك البلاغة رفضاً مبرراً أخلاقياً، في المقالة الثالثة الخاصة بالفهم البشري *Third Essay concerning Human Understanding*، باعتبارها "فن خداع ومغالطة"، و"غشا كاملاً". وبالرغم من أن ديكارت رفض، في كتابه مقال في المنهج *Discourse* البلاغة كفن إقناع، فإنه أقر فيما بعد بأن الأفكار الواضحة والمميزة ليست كافية دوماً للإقناع، وتلمس بلاغة للخطاب الفلسفي، وترك لخلفائه القيام بتعريف الدور الدقيق للبلاغة ووصف عملياتها النفسية وتحليل وظائف اللغة^(٤). ويشمل خلفاء ديكارت بهذا المعنى لامي Lamy (وسنناقشه لاحقاً) وكلود بفييه Claude Buffier وسيزار شيسنو دي مارسيه^(٥) César Chesneau Du Marsais. ويمكننا أن نقرن هذه الحركات بتكوين الأكاديميات الفرنسية والبريطانية التي تشجع منهجاً جديداً في تناول المعرفة والأدب واللغة. رابعاً ويرتبط بالثالث، هناك تطور الآداب السامية - belles-lettres وتدریس الأدب بما فيه الآداب المكتوبة باللغة المحلية على مستوى متقدم، وباعتباره أدباً، لا وجهاً من وجوه النحو أو البلاغة. خامساً الاهتمام المتزايد بـ "الجليل" the sublime

(*) مواضع الجدل topics مصطلح في البلاغة والمنطق يدل على فئة أو طبقة من الحجج أو الأفكار يمكن الاتكاء عليها في استمداد البراهين، أي المواضع التي تستمد منها الاستدلالات الجدلية في القياس والاستقراء، وهي تتحدد بناء على العلاقة بين الموضوع والمحمول، كأن تكون علاقة ماهية أو علاقة خاصة أو علاقة عرضية، ويرجع المصطلح في الأصل إلى كتاب أرسطو بعنوان Topics الذي يترجم إلى العربية في العادة معرباً بـ "الطوبيقا"، وهو كتاب يتناول القياسات الجدلية التي تحتل الصواب والخطأ، ومن الجدير بالذكر أن هذا المصطلح مشتق أيضاً من الكلمة اليونانية topos مثل المصطلحين السابقين topoi و places ويشارك معهما في بعض دلالاتهما، ولكن هذه الدلالات تتخذ طابعاً إيجابياً نوعاً ما هنا، حيث يدل على الأفكار العامة التي تتألف منها موضوعات الكلام، أي الأرضية المشتركة بين المتحدثين إذا جاز لنا أن نترجم العبارة اليونانية koinos topos بـ "الأرضية المشتركة". (المترجم)

(٤) انظر Carr, Descartes

(٥) انظر Conley, Rhetoric

الذي تعتبر أهم مرحلة فيه نشر ترجمة بوالو Boileau للونجينوس Longinus، ومقالاته على أثر ذلك (١٦٩٤). سادسًا، "الحركة الإلقائية" elocutionary movement بنظماها في الإلقاء الخطابي الذي يتم تطبيقه على المسرح والقراءة أمام الجمهور public reading وتأويل الأدب، وبالرغم من أن هذه الحركة كان لها سوابق إيطالية وفرنسية، فإن أعظم تطور لها تم في بريطانيا^(٦). وهناك ظاهرة أخيرة وهي حركة التثوير الإسكتلندي Scottish Enlightenment في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، مع امتداده إلى إنجلترا وأيرلندا والمستعمرات الأمريكية، وقدم توفيقًا بين القيثرونية والمنطق الجديد و "علم نفس الملكات" faculty psychology والآداب السامية في سياق عادت فيه الخطابة السياسية قوة مهمة مرة أخرى، وبالرغم من أن الوعظ preaching ظل في بؤرة الاهتمام، وبالرغم من أن إيطاليا كانت رائدة البلاغة في القرن الخامس عشر، فإن النقل البلاغي بدأ يتحول إلى شمال جبال الألب في القرن السادس عشر، ثم استقر في فرنسا في القرن السابع عشر، ومع حلول القرن الثامن عشر جرى جانب من أهم التطورات البلاغية في بريطانيا، بل هناك كتابات عن البلاغة في عصرنا الحالي في كل اللغات الأوروبية وفي اللغة اللاتينية رغم كل شيء^(٧).

بما أن حجم الكتابات التي تناولت البلاغة في تلك الفترة كبير والعلاقات بين الأعمال شديدة التعقيد، ونحقق الوظيفة المرجوة من هذا الفصل بأفضل صورة ممكنة. تركنا تاريخ البلاغة كمجال معرفي جانبيًا؛ لنبحث فيما نقوله بعض الأطروحات البلاغية المهمة عن الأدب والنقد كما نفهمهما في الوقت الحاضر. من الجدير بالذكر أن البلاغة قدمت إسهامات مماثلة في التطور النظري للفنون الأخرى ومصطلحاتها، كان أثرها على نظرية الموسيقى قويًا، خاصة عند اللوثريين Lutherans، في القرن السادس عشر، إلا أنه اضمحل نوعًا بعد ذلك القرن، وبدأ استلهاهم البلاغة في نظرية التصوير painting القرن السادس عشر أيضًا،

(٦) As in John Bulwer's *Chirologia and Chironomia* of 1644 and especially Thomas

Sheridan's *Course of Lectures on Elocution* of 1762

(٧) ظلت هذه الكتب يعاد طبعها حتى العصر الحديث، وأخرها كتابان من نوع الموجز، وهما J. C. T.

Ernesti, *Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae* (Leipzig, 1795) and *Lexicon*

technologiae Latinorum rhetoricae (Leipzig, 1797)

واستمر حتى القرن الثامن عشر. ويمكننا أن نتبين هذا الأثر على سبيل المثال فى كتاب *De artium et scientiarum natura ac constitutione* (١٦٩٧) للكاتب الهولندى ج. ي. فوسىوس G. J. Vossius وكتاب بحث فى التصوير القديم *Treatise on Ancient Painting* (١٧٤٠) للكاتب جورج ترمبول George Trumbull ومحاضرات *Discourses* السير يشوع رينولدز Joshua Reynolds السنوية فى الأكاديمية الملكية بين عامى ١٧٦٨ و ١٧٩٠.

برنار لامى: البلاغة أو فن الكلام

بدأت كتب البلاغة المكتوبة باللغات الحديثة (وليس اللاتينية) تظهر فى أوروبا الغربية فى القرن السادس عشر^(٨)، وشاعت فى القرن السابع عشر، وكان ظهورها فى فرنسا أبطأ من ظهورها فى دول أوروبا الغربية الأخرى، ولكن فى النصف الثانى من القرن السابع عشر بذل الكتاب الفرنسيون مجهودًا كبيرًا لصب البلاغة فى قالب يناسب احتياجات العصر ويمكن تطبيقه على لغتهم الخاصة [الفرنسية]، ومن أمثلة ذلك كتاب *البلاغة الفرنسية La Rhétorique françoise* لرينيه بارى René Bary (١٦٥٩) وكتاب تأملات حول استخدام فصاحة هذا الزمان *Réflexions sur l'usage de l'éloquence de ce temps* لرينيه رابان René Rapin (١٦٧١)، وتتمثل أهمية الكتاب الآخر فى تطويره المبكر لمفهوم الآداب السامية، وحظى كتاب آخر بالقراءة على نطاق أكثر اتساعًا، وهو *فن الكلام De l'Art de Parler* الذى نشره برنار لامى Bernard Lamy (١٦٤٠ - ١٧١٥) غفلًا من اسم المؤلف فى باريس عام ١٦٧٥^(٩). ولم يتم ذكر اسم المؤلف لحماية لامى ومجلس خطابة

(٨) أول نص نشر بالإنجليزية فى هذا الموضوع: *The Arte or Crafte of Rhetoryke*, Leonard Cox

(London, 1530?) واعتمد على Philipp Melanchthon's *Elementorum Rhetorices Libri Duo* of 1519

(٩) تم تحديد كونه مؤلفا للكتاب لأول مرة فى الطبعة الثالثة (١٦٨٨) حيث تم تغيير العنوان إلى *البلاغة أو فن الكلام*، وواصل تنقيح العمل طوال خمس طبعات حتى وفاته عام ١٧١٥.

يسوع Congregation of the Oratory of Jesus وكان لامي عضواً فيه من تهمة الديكارتيّة Cartesianism التي يستحقونها عن جدارة^(١٠). وعام ١٧٦٧ نشرت ترجمة إنجليزية في لندن (وهي ترجمة لا تلتزم في بعض المواضع بالنص الفرنسي، وتحذف الفصل الخاص بالوعظ). ونسب المترجمون الذين لم يمكن تحديدهم على وجه اليقين النص الفرنسي الأصلي إلى "مادة بور رويال" Messieurs du Port-Royal ولم يكن لامي من أعضاء مؤسسة بور رويال^(*)، ولكنه استفاد من بعض أفكارهم، وقبل القراء البلاغة الجديدة بسهولة باعتبارها نظير منطق بور رويال الشهير وكتبهم عن النحو، الأمر الذي أدى إلى زيادة مبيعات كتاب لامي بنسبة كبيرة. وأعيد طبعه بالإنجليزية مراراً في القرن الثامن عشر، لكن دون إدارج تنقيحات لامي للنص الفرنسي.

بالرغم من أن لامي أعجب بشيشرون واستشهد به مراراً، فإن بلاغته ليست شيشرونية تقليدية. يمثل كونتيليان Quintilian والقديس أوجسطين St. Augustine مصدرين مهمين من مصادره، والمنحى العام نحو البلاغة عنده منحى جدلي، وبالتالي أرسطي، بالرغم من أنه يرفض أرسطو، وأثر الراموسية عليه ضئيل، ولكن أثر المنهج الديكارتي قوي، وهناك عدة نقاط التقاء من منطق بور رويال، بداية من العنوان^(١١)، ويشرح النظرية البلاغية على نحو مسهب باستشهادات يونانية ولاتينية، والعديد من هذه الاستشهادات مأخوذ من شعراء، وكذلك بأمثلة من الكتاب المقدس ومن الشعر الفرنسي، ولا يمكن تحديد بعض المقتبسات المأخوذة من الشعر الفرنسي، فربما كانت من وضع لامي نفسه.

(١٠) لتكثير ديكارت انظر Lamy, *Rhetorics, and Carr, Descartes*, 125-67

(*) بور رويال مؤسسة تعليمية كانت تبعد عن باريس جهة الغرب نحو ٢٧ كيلو متراً، وازدهرت في الفترة من ١٦٣٨ حتى ١٧٠٤ عندما حرمها المرسوم البابوي؛ لأنها صارت مركزاً للجائسينية Jansenism، ويتميز مدرسوها بأعمالهم التي تتناول علم اللغة. (المترجم)

(١١) يوازي La Logique, or L'Art de penser, by Antoine Arnauld and Pierre Nicole, first published in 1662

أعاد لامى تنظيم موضوع البلاغة من بنيتها الشيشرونية التقليدية (إبداع invention، الإعداد arrangement، الأسلوب، الاستظهار، الإلقاء) ليبدأ بطبيعة اللغة وهي:

الأفكار الموجودة في ذهننا (عندما يأمر أعضاء الكلام بتكوين الأصوات التى تعد علامات هذه الأفكار) روح كلامنا. الأصوات التى تكونها أعضاء كلامنا (التي تمثل تلك الأفكار مع أن ليس بها شيء يشبه هذه الأفكار) هي الجزء المادى، ويمكننا أن نطلق عليها جسم كلامنا (١٢).

إن عملية التعبير ككل، سواء أكانت محادثة أم إنشاء أدبيًا، عبارة عن عملية العثور على أدق طريقة لتوصيل الأفكار والصور الماثلة في ذهن الكاتب، وبالرغم من أن طبيعة اللغة تجعل التحكم الكامل مستحيلًا، فإن قصد المؤلف لبنة أساسية من لبنات رؤية لامى للإنشاء والتأويل، كما كان الأمر عند كل الكتاب في تلك الفترة، ولم يأخذ لامى في حسبانته لاحتمال، حتى في الشعر، أن تكون هناك وسيلة يمكن أن يلى بها الفكر الكلمات بدلاً من أن يسبقها.

"من طبيعة العلامة أن تكون معروفة لمن يستخدمونها"، كما أن الرجال الأفاضل أفضل المثل العليا لمن يرغبون في عيش حياة فاضلة، كذلك ممارسة المتحدثين أنسب قاعدة لمن يريدون أن يتكلموا بصورة حسنة... ولكن ليس من الصعب التمييز بين الجيد والسيئ، بين اللغة المنحطة للعامة، والتعبيرات المهذبة للنبلاء الذين رفعتهم حالتهم ومزاياهم فوق الآخرين". ومع ذلك من "المستحيل ابتداع كلمات لكل أشكال أفكارنا: ليست المصطلحات العادية كافية دومًا، فإما أن تكون هذه المصطلحات قوية للغاية أو ضعيفة للغاية". وهكذا لا بد علينا عند الكلام والكتابة أن نلجأ للمجاز: "المجاز لا يعنى الأشياء التى يتم تطبيقها عليها، بل نتيجة للارتباط والإشارة اللذين يوجدان بين هذه الأشياء وتلك الأشياء التى نتخذها اسمًا لها". المجاز الأساسى هو الكناية metonymy، أى "إحلال اسم محل اسم آخر"، ففي الكتابة هناك "علاقة قوية" بين الكلمة المستخدمة والشيء المشار إليه، كأن نقول "باريس منزعة". ففى

المقابل، الاستعارة "عبارة عن مجاز نضع من خلاله كلمة غريبة ومبهمة" محل كلمة أخرى، كما في الآية رقم ٢٣ من الإصحاح رقم ٢٨ سفر التثنية *Deuteronomy*: "وتكون سماؤك التي فوق رأسك نحاسًا"، أي كان هناك قحط وجفاف.

الغرض الوحيد للمجاز "أن نكون أكثر وضوحًا"، أما الوظيفة الأساسية لهيئات الكلام(*) *figures* فتتمثل في إيصال العاطفة، هيئات الكلام الأساسية هي التعجب *exclamation* والشك *doubt* والحذف *ellipsis* والتوقف الفجائي أثناء الكلام أو البتر *aposiopesis*، إلخ. ولكن يمكن لهيئات الكلام أن توضح أيضًا الحقائق الغامضة وتجعل الذهن يقظًا "لا يجب علينا أن نبحث عن هيئات الكلام التي تستهدف الإقناع: الحمية التي تنهضنا للدفاع عن الحقيقة هي التي تنتج هذه الهيئات، وتدعيمها في كلامنا؛ لذا فإن الفصاحة الحقة ليست إلا أثرًا من آثار حماسنا". وتسمى هذه "هيئات الكلام" *figures in discourse* (*)، إلا أن هناك هيئات كلام أخرى "يتتبعها ذهن هادئ في وقت الفراغ"، مثل تكرار الصدارة(**) *anaphora* وتستخدم في

(*) في العادة تترجم كلمة *figures* بـ "الصور البلاغية" من استعارة وتشبيه وتشخيص وما إلى ذلك وهي مرادفة لكلمة *tropes*، لكن من الواضح أن المؤلف هنا لا يقصد بالمصطلح هذا المعنى المألوف، بل يقصد به الشكل أو الهيئة التي يتم تقديم الكلام من خلالها وما يعكسه هذا الشكل من حالات نفسية ووجدانية وذهنية، كأن تتكلم بنبرة تدل على التعجب أو الاستكثار أو الشك أو أن تتوقف فجأة أثناء الكلام لتوحى بأنك تهرب ما ستقوله أو تخشى وقع كلامك على أذن سامعك، أو أنك تستجمع قواك لتقضي بالسر الذي ستلقى به من على كاهلك، إلخ. كما يدل المصطلح أيضًا على باقي هيئات الكلام كاللقديم والتأخير والاستعاضة وكل ما هو من هذا القبيل. (المترجم)

(**) تكرار الصدارة عبارة عن تكرار متعمد لكلمة أو عبارة في بداية مجموعة عبارات أو أبيات متتالية لغرض بلاغي كأن تقول "سبحارب حتى نطرد المحتل، سحابارب حتى آخر نقطة في دماننا، سحابارب حتى نورث أبناعنا الحرية" أو كما في الحديث النبوي الشريف: "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليحسن إلى جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرًا أو ليصمت". ولا يهدف ذلك إلى مجرد التكرار، بل يستخدم للتأكيد على قيمة معينة أو ليقوى المعنى ويدعمه أو للإيحاء بقوة العزيمة وما إلى ذلك من أغراض تناسب المقام الذي يرد فيه هذا التكرار. (المترجم)

(*) تكرار الصدارة عبارة عن تكرار متعمد لكلمة أو عبارة في بداية مجموعة عبارات أو أبيات متتالية لغرض بلاغي كأن تقول "سحابارب حتى نطرد المحتل، سحابارب حتى آخر نقطة في دماننا، سحابارب حتى نورث

الزخرفة والإمتاع. ثم تؤدي مناقشة المجاز وهيئات الكلام tropes and figures إلى قضايا الأسلوب، وفي القسم الأخير عن فن الإقناع يتناول لامى باختصار إيجاد الموضوع البلاغى المناسب rhetorical invention، ويسلم على مضمض بفائدة "مواضع الجدل" topics وترتيب الموضوع. إن ميل البلاغة لتحويل اهتمامها من الخطاب العام إلى الإنشاء الأدبي ظاهرة متكررة في تاريخ الموضوع بدأت في العصور الكلاسيكية، ولم يتم عكس الوضع إلا بشكل منقطع في الفترات التي زادت فيها فرص الخطابة السياسية، كما حدث في بداية عصر النهضة في إيطاليا وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر في بريطانيا.

يقدم لنا لامى نقاشاً مطولاً للنظم versification، ويقارن ما يحدث في اللغة الفرنسية باستعمال اليونانية واللاتينية. القافية rhyme "مناسبة للتمييز الأفضل لبحور الشعر"، إلا أنها من الوجهة التاريخية نجمت عن فقدان الإحساس بمدة حروف العلة من طول وقصر quantity of vowels، وصارت "مملة بسرعة، إلا إذا حرصنا على شغل ذهن القارئ بثناء أفكارنا وتنوعها كي لا يدرك بساطتها". يهتم لامى كثيراً بما يطلق عليه "المشاركة الوجدانية الغربية بين النفس والأوزان numbers"، كما يهتم بآثار الأصوات المختلفة. يعتمد الأسلوب على الخيال والاستظهار والحكم، ويعكس طابع ذهن المؤلف والمناخ والعمر. ويتبنى لامى النظرية الكلاسيكية الخاصة بالأساليب الثلاثة، السامى lofty (الفخم grand) والوسيط middle والبسيط plain، ويطبق هذه الأساليب، مثلما فعل غيره، على كل من النثر والشعر. لابد أن يكون الأسلوب سهلاً وقوياً وممتعاً وملائماً. توضع أنواع النثر في الصدارة بالطريقة المعهودة لدى البلاغيين: تتربع الخطابة على القمة، يليها التاريخ والفلسفة. ثم يجيء قسم عن أسلوب الشاعر:

أبناعنا الحرية" أو كما في الحديث النبوى الشريف: "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليحسن إلى جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيراً أو ليصمت". ولا يهدف ذلك إلى مجرد التكرار، بل يستخدم للتأكيد على قيمة معينة أو ليقوى المعنى ويدعمه أو للإيحاء بقوة العزيمة وما إلى ذلك من أغراض تناسب المقام الذى يرد فيه هذا التكرار. (المترجم)

الشاعر غير مقيد، نمنحه أية حرية يبتغيها، ولا نقيده بقوانين العادة، ويمكننا أن نجد مسوغات هذه الحرية بسهولة. فمن المستحب أن يمتعنا الشعراء ويدهشونا بالأشياء العظيمة والعجيبة والخارقة؛ ولا يمكنهم الوصول إلى غايتهم المنشودة إلا إذا قرنوا عظمة الأشياء بعظمة الكلمات، وبما أن ما يقولونه خارق، فلا بد أن تساوى الألفاظ المكانة العالية لمادتهم ولا بد أن تكون خارقة كذلك، ولهذا السبب لا نقول فى الشعر شيئاً دون مبالغات واستعارات... نحن شديدو الاعتقاد على أن نترك الأشياء من خلال وساطة حواسنا وحدها، لدرجة أننا نعجز عن الفهم من خلال أذهاننا فقط، إلا إذا كان ما سنفهمه يقوم ويتأسس على تجربة ملموسة، ومن هنا نجد أن تعبيراتنا المجردة تلغز على معظم الناس، ولا تمتع إلا تلك الأشياء الملموسة التى تشكل فى الخيال صورة الشيء الواجب إدراكه.

يورد لامى فى الفصل التالى ما يمكن أن نطلق عليه عقيدة الكلاسيكية الجديدة، وتتمثل الأهمية النقدية لعمله إلى حد كبير فى تقنيته للقيم الجمالية الكلاسيكية الجديدة، كما فهمها الطلاب فى القرن التالى:

يكون الكلام جميلاً عندما يتم تأليفه طبقاً لقواعد الفن، ويكون عظيمًا عندما يكون واضح العبارة أكثر من المعتاد: لا يشوبه إيهام أو جملة غير مفهومة أو تعبير غامض، عندما يكون حسن التنظيم ويتم اقتياد ذهن القارئ مباشرة إلى غاية دون عائق أو عقبة من كلمات غير ملائمة، فهذا الوضوح شعلة تبدد الغموض وتجعل كل شيء مفهومًا.

ولكن لامى يقتبس، فى الفصل نفسه من لونجينوس Longinus وكتابه فى السمو^(*) *On the Sublime* باستحسان، وكانت ترجمة بوالو قد نشرت فى العام السابق، وكانت تمهد الطريق بالفعل للتطور النقدى الذى سيقود من الوضوح الكلاسيكى الجديد إلى الرومانسية.

(*) يقول مجدى وهبة فى معجم مصطلحات الأدب (١٩٧٤) إن هذا الكتاب مجهول المؤلف، وكان ينسب إلى لونجينوس الذى عاش فى روما فى القرن الثالث الميلادى، إلا أن رأى قد استقر أخيراً على أنه يرجع إلى ما قبل ذلك، إلى منتصف القرن الأول الميلادى. (المترجم)

هناك قسم أخير ذو أهمية بالنسبة للنقد الأدبي ويعرض فيه لامي رؤيته للملهاة عند نقاشه لاستخدام العواطف في الإقناع، ومكانتها التقليدية في مبحث بلاغى منذ كتاب شيشرون عن الخطيب *De oratore* (لا يناقش لامي المأساة):

يتظاهر الشعراء فى ملاهيم أنهم يسخرون من رذائل الناس حتى يتخلصوا منها، ولكن تظاهروهم باطل، فتتل التجربة بصورة لا شك فيها أن قارئ هذا النوع من المسرحيات لا يتغير تغيراً جاداً من جرائمها، والسبب واضح وهو أننا نحترق ونسخر من تلك الأشياء التى نعتقد أنها دون مستوانا، أشياء لا نعتبرها إلا مجرد تفاهات... ولا يسعى الشعراء فى ملاهيم أن ينفروا من الرذيلة، بل يسعون لأن يجعلوها سخيفة، ولذلك لا يعوتون قراءهم على النظر إلى أعمال الفسق على أنها جنح طفيفة... وأوصاف الزانى لا تجعل أى إنسان عفيفاً، ومع ذلك تعتبر هذه الأنواع من الجرائم موضوع الملاهى بوجه عام.

فقلون: محاورات

فى تراث البلاغة الكلاسيكية كانت الشيشرونية النمط المهيمن، بنظراتها الواجبات الخطيب" التى تتمثل فى التعليم والإمتاع وتحريك المشاعر، وفى تفضيلها للإفاضة(*) amplification والإيقاع periodicity، ولكن مع ازدياد المعرفة بالأعمال اليونانية القديمة، بدأ التيار الفلسفى - الذى نشأ مع أفلاطون وأرسطو وطالب ببلاغة الصدق - فى الظهور من جديد، ونجد بعض علامات ذلك فى عمل لامي، ولكن أعظم تعبير عن ذلك فى اللغة الفرنسية يتمثل فى كتاب محاورات حول الفصاحة بوجه عام وفصاحة المنبر بوجه خاص

(*) تعنى الإفاضة حرفياً هنا تضخيم القول أو زيادة حجمه، والمقصود بها توسيع عبارة ترد موجزة فى البداية ويتخذ هذا التوسيع شكل ضرب المزيد من الأمثلة أو استعمال المترادفات أو شرح العبارة شرحاً مسهباً وما إلى ذلك من أساليب بلاغية تؤدى إلى رسوخ المعنى فى ذهن القارئ أو المستمع وإيعاد أى مجال للبس أو الغموض أو سوء الفهم. (المترجم)

Dialogues sur l'eloquence en général et celle de la chaire en particulier الذي كتبه فرانسوا فنلون François Fénelon في أواخر سبعينيات القرن السابع عشر ولم ينشر إلا عام ١٧١٨. طبع هذا الكتاب عدة مرات فيما بعد، وترجم إلى الألمانية والإسبانية والهولندية والإنجليزية، ويمثل ذروة المناقشات حول فنون الوعظ التي استحوذت على قدر كبير من اهتمام النقاد ذوي التوجهات البلاغية في أواخر القرن السابع عشر في فرنسا، ونظر فنلون للإقبال العام على الوعظ المحكم البديع في إطار الأخطار التي رآها أفلاطون في أحاديث السفسطائيين، ويعد كتابه محاورات صورة كلاسيكية محدثة لمحاورة فيدروس Phaedrus لأفلاطون، مع بعض الفضل لكتاب شيشرون عن الخطيب *On the Orator*. كما كان لترجمة بوالو لكتاب لونجينوس وكذلك لكتابه هو بعنوان فن الشعر *L'Art poétique* تأثير على فنلون، كما أن هناك أثرًا للقديس أوجسطين ولجوءًا لتأكيد أعضاء مؤسسة بور روابال Port-Royalists على السلامة المنطقية للفكر.

على الرغم من أن فنلون ينكر أنه يكتب "بلاغة كاملة"، فإنه في الواقع تعرض لكل الأجزاء التقليدية للبلاغة، وعلى الرغم من أن موضوعه الوعظ الديني، فإنه يدلي بدلو كبير في الفصاحة بوجه عام، بما في ذلك ملاحظاته عن الشعر. كان جورج سينسبيري George Saintsbury - مؤلف أول تاريخ حقيقي للنقد - يعتبر فنلون ناقدًا عظيمًا^(١٢)، إلا أن ملاحظات فنلون على هوميروس وفرجيل وأيسوقراط Isocrates وديموسينيز وشيشرون والكتاب المقدس وآباء الكنيسة ليست إلا إعادة صياغة أنيقة لأفكار ثم التعبير عنها من قبل في العادة. فنلون ناقد صارم تتمثل قيمه النقدية في الالتزام بحقائق الدين والطبيعة، ويبدو أنه في المحاورة الأولى على استعداد لأن ينضم إلى أفلاطون في طرد الشعراء من المدينة الفاضلة،

ويجعل أحد المتحاورين يتساءل: "أود أن أعرف ما إذا كانت الأشياء صادقة قبل أن أجدها جميلة" (١٤).

يعيد فنلون صياغة "واجبات الخطيب" الشيشرونية (التعليم والإمتاع وتحريك المشاعر) كما يلي: "الإثبات والتصوير والإثارة". "لا يعنى التصوير مجرد وصف الأشياء بل يشمل تمثيل المعالم المحيطة بها بطريقة شديدة الحيوية والتجسيد لدرجة أن المستمع يتخيل أنه يراها أمامه"، ويضرب مثلاً بوصف فرجيل لموت ديدو^(*) Dido فى الإنيادة *Aeneid*، النشيد السادس، وتلى ذلك فقرة ربما كانت أدق تعبير عن النظرية الأدبية فى المحاورات. ليس الشعر مسألة نظم:

وخلاصة القول، ما الشعر إلا اختلاق مفعم بالحيوية يصور الطبيعة إذا لم يكن لدى المرء موهبة التصوير هذه، لن يستطيع أن يطبع الأشياء فى نفس soul المستمع، فيجد كل شيء جافاً وسطحياً ومملاً. منذ زمن الشيء الأصيل، انخرط الإنسان فى أشياء ملموسة تماماً، ومن رزاياه الكبرى أنه لا يستطيع أن يولى اهتمامه للمجردات لفترة طويلة، ومن الضروري أن يتم تجسيد التعليمات التى يرغب المرء أن يبعثها فى نفسه [المستمع]، فلا بد أن تكون هناك صور تغويه. فى الواقع، بعد سقوط الإنسان من الجنة مباشرة، كوّن الشعر والوثنية - وكانا مترابطين - ديانة القدماء. ولكن كفانا استطراداً. نفهم جيداً أن الشعر، أى التصوير المفعم بالحياة للأشياء، يعتبر روح الفصاحة... إذا كان الخطباء الحقيقيون شعراء... فإن الشعراء خطباء أيضاً؛ لأن الشعر مقنع بمقتضى الحق والعدل.

Fénelon, *Dialogues*.

(١٤)

(*) فى الأساطير اليونانية، ديدو Dido أميرة ميناء صور Tyre وعندما قتل زوجها هربت إلى شمال أفريقيا واشترت منطقة قرطاج من حاكمها الأصلى يابروس Iabrus، وأسست فى هذه المنطقة مدينة قرطاج الوليدة التى سرعان ما ازدهرت، ويروى فرجيل فى الإنيادة أن إنياس تحطمت سفينته على شاطئ قرطاج بعد حرب طروادة، ووقعت ديدو فى غرامه، إلا أن كبير الآلهة جوبيتر Jubiter أمر إنياس بالرحيل للاضطلاع بمهمته المقدسة المتمثلة فى تأسيس مدينة روما، فاستولى اليأس على ديدو وانتحرت. (المترجم)

بعض الأفكار الشبيهة تناولها الكاتب الإيطالي المهم الوحيد الذي تناول البلاغة في القرن الثامن عشر تناولاً أعمق، وهو الكاتب فيكو Giambattista Vico في كتابه العلم الجديد *Scienza Nuova* (١٧٢٥ وما بعدها)، بالرغم من كتاب فيكو المنهجي مبادئ الخطبة *Institutiones oratoriae* (١٧١١) يسير على منوال شيشرون وكونتليان.

البلاغة الأوروبية في القرن الثامن عشر

أصبح إصلاح النظام التعليمي مع زيادة الاهتمام بالتأليف باللغة القومية ودراسة الكتاب المحدثين وتنمية الذوق وأناقة الأسلوب قضايا عامة في أوروبا مع حلول منتصف القرن الثامن عشر، وكان كتاب شارل رولان Charles Rollin بعنوان مبحث الدراسات: في طريقة تعليم الآداب السامية ودراساتها: *Traité des études: De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres* (١٧٢٦ - ١٧٢٨) ذا تأثير بالغ، وطبع منه عدة طبعات في أوروبا ككل، وقدم للمدرسين مبادئ توجيهية لما يجدر تسليط الضوء عليه عند قراءة النصوص وتفسيرها في إطار البلاغة التقليدية: الحجج، الأفكار، انتقاء الكلمات، الترتيب، هيئات الكلام، العاطفة^(١٥)، واقتبس النماذج من فصاحة المحاماة ومنابر الوعظ والنصوص الدينية. يتمثل النظير الألماني لهذا الكتاب في كتاب ي. ك. جوتشد J. C. Gottsched بعنوان الخطبة بالتفصيل *Ausführliche Redekunst* عام ١٧٢٨ وما بعده بما فيه من نماذج للفصاحة الألمانية وأضاف إليها مناقشة لمكّات النفس faculty psychology عند كرستيان فولف^(١٦) Christian Wolff. ولعل أهم كتاب بلاغة إسباني في القرن الثامن عشر تأليف جريجوريو مايانز زيزكار Gregorio Mayans Siscar (١٧٥٧، ١٧٨٦)، ويعتبر هذا الكتاب شيشرونياً في الأساس، إلا أنه بالإضافة إلى ذلك يسعى لأن يكيف البلاغة على احتياجات اللغة المحلية^(١٧)، وضيق التاريخ التالي للبلاغة الفرنسية،

(١٥) انظر Conley, *Rhetoric*

(١٦) انظر Conley, *Rhetoric*

(١٧) انظر Conley, *Rhetoric*

وللبلاغة الأوروبية بوجه عام، مجال البلاغة لتقتصر على دراسة المجاز وهيئات الكلام، على الأقل يعتبر ذلك وجهة نظر معظم الباحثين بمن فيهم جيرار جينيت Gérard Genette الذي يصف التراث البلاغي بأنه تأسس بكتاب سيزار شيسنو دي مارسيه César Chesneau Du Marsais بعنوان مبحث في المجازات *Traité des Tropes* (١٧٣٠) واستمر في الكتابين الوجيزين المعتمدين لبير فونتانييه Pierre Fontanier بعنوان شرح أولى للمجازات *Traité Commentaire raisonné des tropes* (١٨١٨) ومبحث عام في هيئات الكلام *Traité générale des figures du discours* (١٨٢١ - ١٨٢٧)^(١٨). وأدى ذلك في القرن العشرين إلى أعمال مثل أعمال جماعة Groupe mu في لياج Liège، ويختلف التراث الإنجليزي الأمريكي نوعاً، ويمثله الآن البحث الأمريكي في توصيل الكلام speech communication ويحافظ على التراث الشيثروني المتمثل في التركيز على الخطابة في المحافل العامة public address والحجاج argumentation، وذلك من الأشياء الموروثة عن أعمال البلاغة الإنجليزية في القرن الثامن عشر.

محاضرات آدم سميث

كانت فرص الخطابة السياسية في بريطانيا أكبر منها في فرنسا، وربما لهذا السبب حدث إحياء كبير للتراث الكلاسي للبلاغة بصفتها خطابة عامة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر في بريطانيا والمستعمرات البريطانية في أمريكا الشمالية، وعلى الرغم من أن هذا الإحياء شيثروني أساساً في تصوره للبلاغة بأنها تهتم في الأساس بالبلاغة بصفتها خطابة مدنية civic oratory، فإنه اقترن بتقدير المنطق الجديد ودراسة علم النفس، كما اقترن بالاهتمام بالأداب السامية، وفي النهاية غلب هذا الاهتمام بالأداب السامية، وصارت مناصب الأستاذية في البلاغة التي تم تأسيسها في القرن الثامن عشر مناصب أستاذية في

(١٨) انظر ZGenete, *Figures*. يشير الكاتب إلى توفر أمثلة كثيرة في الكلاسيكية الجديدة في اللغة

الفرنسية مثل J. B. L. Crevier's *Rhétorique françoise* of 1765، انظر Varga. *Rhétorique*

الأدب الإنجليزي في منتصف القرن الثامن عشر. ويمكننا أن نقول إن هذا الوضع الجديد بدأ بتعيين جون وارد John Ward أستاذًا للبلاغة في كلية جريشام Gresham College في لندن عام ١٧٢٠، وبلغ مرحلة النضج في أبردين Aberdeen وإدنبرة وجلاسجو Glasgow في منتصف القرن الثامن عشر^(١٩).

ألقي آدم سميث Adam Smith الذي اشتهر فيما بعد بكتابه ثروة الأمم *The Wealth of Nations* محاضرات عن البلاغة في إدنبرة في العام الجامعي ١٧٤٨-١٧٤٩، وربما في العامين التاليين، واستمر في إلقاء محاضرات عن الموضوع بصفته أستاذًا للمنطق وفلسفة الأخلاق في جلاسجو من ١٧٥١ حتى ١٧٦٣، وبالرغم من أن هذه المحاضرات لم ينشر منها إلا القليل، فإنها اشتهرت عن طريق مذكرات الطلاب التي احتوت على تدوين شبه كامل لها، وأهمها المحاضرات التي أُلقيت في العام الجامعي ١٧٦٢ - ١٧٦٣، واكتشفها ج. م. لوثيان J. M. Lothian عام ١٩٥٨. وعلى الرغم من أن تلك المحاضرات كانت معروفة فقط لدى من استمعوا إليها، فإن المستمعين ضموا العديد من رواد الثقافة في إسكتلندا في ذلك الجيل والجيل التالي له، بمن فيهم هيو بلير Hugh Blair^(٢٠).

يبدأ سميث بملاحظات حول طبيعة اللغة وتاريخها، بما يشبه ما قاله لامى، وأدى بالمثل إلى مناقشة المجاز وهيئات الكلام، ولم يكن موضوعًا من الموضوعات التي أولاهما سميث أهمية كبرى، "ولكن من خلال تناول هذه المجازات وأقسامها الأساسية والفرعية تشكل العديد من أنظمة البلاغة، القديمة منها والمحدثة على السواء، وكلها بوجه عام مجموعة سخيفة من الكتب وليس فيها ما يفيد"، ويقتبس سميث بصورة غير دقيقة نوعًا بيتي بتلر Butler في قصيدته هانديراس *Hadibras* (الجزء الأول، النشيد الأول، البيتان رقم ٨٩،

(١٩) John Howell, *Eighteenth-Century Rhetoric*, pp. 83-124, 536-74. مثال: من إيرلندا John Lawson's *Lectures Concerning Oratory Delivered in Trinity College, Dublin* (1758); وأول مثل من أمريكا John Witherspoon's *Lectures on Moral Philosophy and Eloquence given at Princeton between 1768 and 1794*.

Smith, ed. Lothian (٢٠)

٩٠): لأن كل قواعد البلاغيين ليست إلا تسمية لأدواته^(٢١). تتمثل نظرة سميث للاستعارة metaphor في أنها تحويل في دلالة الكلمة على أساس قدر من التشابه أو التناظر، على سبيل المثال "سياط القدر المعاكس وسهامه"^(٢٢)، والكناية metonymy تحويل يشتمل على نوع من الترابط إلا أنه يفتقد التشابه: "يشرب وعاء". لا يكمن الجمال في استخدام هيئات الكلام، فيكون الأسلوب جميلاً "عندما تعبر الكلمات بأسلوب لبق وبشكل لائق عن الشيء المراد وصفه، وتوصل العاطفة التي شبت في قلب المؤلف وأراد أن يبلغها لمستمعيه". ثم ينتقل في المحاضرتين الثامنة والتاسعة لتناول أسلوب جوناثان سويفت Jonathan Swift الذي لم يتم تقدير قيمته الحقيقية، كما يقول سميث: "تدل كلماته ككل على أنه يعرف كل شيء عن موضوعه، وفي الواقع لا يقدم أي شيء دخیل على موضوعه لكي يستعرض معرفته بهذا الموضوع، ولكنه لا يحذف أي شيء ضرورياً". يتمثل شكل السخرية عند سويفت في أنه يتناول الأشياء الخسيسة بأسلوب فخم، أما الهجاء اليوناني لوشين Lucian فكشف الخسة أو التقاهة في الأشياء الفخمة. وجوزيف أديسون Joseph Addison - موضوع المحاضرة العاشرة - أكثر شبهاً بلوشين في "مرحه"، بيد أن "احتشامه" يعيقه. وتتناول المحاضرة الحادية عشرة أسلوب شافتسبري Shaftesbury الذي يعتبر سميث شهرته مبالغاً فيها. فأسلوب شافتسبري مجرد للغاية، وينبع في النهاية من "بنيانه الضعيف والهزيل جداً".

بعد تناول هذه النماذج الثلاث، اثنان منهما باستحسان، والثالث باستهجان، ينتقل سميث إلى موضوع الإنشاء بوجه عام مع تقدير بعض المؤلفين القدماء والمحدثين على السواء، وعلى الرغم من أنه لا يفعل ذلك صراحة، فإنه من الممكن أن نستنبط "مؤسسة نصوص معتمدة" canon من محاضراته. وبالإضافة إلى أئمة الكتاب الكلاسيين خاصة هوميروس وسوفوكل Sophocles وديموستينيز Demosthenes وشيشرون وفرجيل ولم يكن سميث نتيجة لعصره وموقعه يولي تقديراً كبيراً لأفلاطون ويوربيديز Euripides، إلا أن تفضيله

(٢١) Smith, ed. Lothian

(٢٢) يسىء الاقتباس مرة أخرى من هاملت. ويبدو أنه كان يحاضر دون أن يكون معه ورق مدون به ما يقوله، وأحياناً دون نصوص الكتاب الذين يناقشهم.

لجراي Gray على هوراس Horace مفاجأة لنا، تشتمل هذه المؤسسة على "أوسيان" Ossian في "ترجمة" ماكفرسون Macpherson (المختلقة)، لكنها لا تشتمل على تشوسر Chaucer الذي لا يجيء ذكره مطلقاً، وربما تشتمل على شكسبير الذي كانت له عيوبه، ولكنها لا تشتمل على جونسون Jonson أو مارلو Marlowe (لا يُذكر)، وعلى ملتون، وليس على بنيان Bunyan (لا يُذكر)، وعلى راسين Racine (الذي يفضلته سميث على شكسبير) ليس على كورني Corneille "الذي يفضلته الفرنسيون"، وعلى سوفيت، وليس على ديفو Defoe (لا يُذكر)، وعلى بوب Pope وليس على درايدن Dryden (الملمة المأساوية tragicomedy "قطيعة"، ومسرحية درايدن الراهب الإسباني *Spanish Friar* الوحيدة التي يستشهد بها سميث من المفضل أن تنقسم إلى مأساة ولمهاة منفصلتين). ويستهن سميث الرومانسات بما فيها رومانسات أريوستو Ariosto، كما أن ذكر سميث لثربانتيس Cervantes ملتبس، ولا يولي سبنسر Spenser تقديراً كبيراً. أما بالنسبة للرواية، فتتمثل ميزتها الوحيدة في "جدتها". وتعكس أحكام سميث طوال محاضراته نفورا من الخيالي، وتفضيلاً للالتزام الشكلي بالقواعد المتعارف عليها formal regularity.

على الرغم من أن التأريخ historiography هو النوع النثري الثاني بعد الخطابة من وجهة نظر الكتاب الذين يتناولون البلاغة، فإن سميث يوليه أهمية أكثر من المعتاد، ويكرس له المحاضرات ١٦ - ٢٠ وغالباً ما يستشهد بالمؤرخين في مواضع كثيرة من محاضراته، ويزعم أن العاطفة المتقدمة لا يمكن أن توصف بكفاية في الكتابة السردية، ومن الأفضل ألا نحاول أن نصفها بطريقة غير مباشرة، "بل نسرد الظروف التي كانت فيها الشخصيات دون زخرفة". ولا بد أن يتناسب بحثنا في أسباب الأحداث التاريخية مع أهمية الحدث. "لا يعد وصف الشخصيات جزءاً جوهرياً من السرد التاريخي". إن أعظم مؤرخين هما ثوسيديدز Thucydides وليفي Livy، وبالنسبة للمحدثين فأفضلهم ماكيافيلي Machiavelli من المحدثين، أما كلارندون Clarendon فمشغول بتمثيل الشخصية، ولغة

بيرنت Burnet تماثل لغة "المربية العجوز، لا [لغة] النبيل"، أما رابان Rapin، الذي لا يخلو من القيمة، فمشغول للغاية بالأمور الشخصية للملوك والعظماء، وبالطبع لم يكن جيون Gibbon قد عرف بعد.

تتناول المحاضرة الحادية والعشرون الشعر الذي يرى سميث أن الإمتاع هدفه الأساسي: لا يقرأ أحد هوميروس ليعرف شيئاً عن حرب طروادة، أو يقرأ ملتون ليقوى عقيدته المسيحية، وبما أن موضوعات الشعر بعيدة عن الواقع، لا يضار القارئ من القصص والزخارف التي تجلب الاستهزاء، ووحدات الحبكة والزمان والمكان ليست ضرورية في الملحمة، ولكنها ضرورية في المسرح، ولا تتمثل مشكلة عدم الالتزام بوحدة الزمان والمكان في أنها تعيق خداع(*) deception الجمهور: "تعرف أننا في دار المسرح وأن الأشخاص المائلين أمامنا ممثلون، وأن الشيء الذي يتم تمثيله إما أن يكون قد حدث من قبل أو لم يحدث على الإطلاق". يقول الدكتور جونسون شيئاً مماثلاً في كتابه تمهيد لشكسبير *Preface to Shakespeare*، الذي نشر بعد سنتين. يرى سميث أن الاعتراض الحقيقي على عدم الالتزام بالوحدات الثلاث يتمثل في أننا نصير شغوفين بمعرفة ما حدث في الفاصل الزمني أو المكانى. يعتبر الملوك والنبلاء الشخصيات المثلى التي تستحق الظهور في المأساة؛ لأننا "معتادون كثيراً على مصائب من هم دوننا أو من هم مساوون لنا لدرجة أننا لا نتأثر بها كثيراً". ولا يجب على الشعر الغنائى lyric والرثائى elegiac والرعوى pastoral أن

(*) يستعمل أدم سميث كلمة خداع deception هنا بمعنى "الإيهام" illusion بمعنى الحديث، وهو توهم الجمهور أو القراء بأن ما يشاهدونه أو يقرعونه يحدث فعلاً أمام أعينهم لدرجة أنهم يخرجون مؤقتاً من حدود الزمان والمكان، ومن الجدير بالذكر أن بعض الكتّاب المحدثين ثاروا على هذا الإيهام وحاولوا كسره من خلال تقنية كسر الإيهام أو تبدييه disillusion لكي يجعلوا الجمهور أو القراء واعين بأن ما يعرض أمامهم أو ما يقرعونه مجرد تمثيل أو فن حتى يتنبهوا للرسالة المستهدفة أو للوعى الجديد الذي يحاول هؤلاء الكتّاب أن يبتثوه فيهم، مثلما فعل الكتّاب المسرحى بروتولت بريشت في مسرحياته. (المترجم)

يتناول العواطف العظيمة؛ لأن مثل هذه القصائد قصيرة للغاية لدرجة أنها لا تستطيع أن تطور هذه العواطف بما فيه الكفاية. "عند الإمعان في قراءة قصيدة قصيرة لا يمكننا إلا أن نلج في مزاج ذهن لا يختلف كثيراً عن الهدوء المعتاد للذهن" ومن الأمثلة الرائعة على ذلك قصيدة "المقابر في حديقة الكنيسة The Church-yard و "إيتون كولج" Eton College لـ "السيد جراي".

عند هذا الحد لابد أن يكون طلاب سميث قد فهموا اللغة والأسلوب والسرد ورسم الشخصيات والملاحم الأساسية للأنواع الأدبية، وبالتالي من الممكن الآن الانتقال إلى مناقشة الخطابة في الفصول العشرة الأخيرة، التي كانت سلسلة المحاضرات ككل تمهد لها. وعلى الرغم من أن أحد أهداف سميث يتمثل في تأهيل طلابه للخطابة في الأماكن العامة، فإنه ركز على تزويدهم بفهم للخطابة الكلاسيكية العظيمة خاصة أعمال ديموستينز Demosthenes وشيشرون، ومن اللافت للنظر أنه لا يشير كثيراً إلى الخطابة الحديثة، كما لا يذكر الوعظ الديني مطلقاً، ويعكس ذلك اهتمامات سميث الخاصة، ولا يعكس علمنة secularization شاملة للبلاغة، والأغرب من ذلك أنه في نهاية المحاضرة الأخيرة عند إيدائه بعض الملاحظات حول الخطابة في الأوضاع المعاصرة ويقارن بين خطابة مجلس اللوردات البريطاني House of Lords وخطابة مجلس العموم البريطاني House of Commons مقارنة تفاضلية، يبدو أنه يعتبر النماذج الديموستينزية Demosthenes والشيشرونية لا تناسب الأوضاع الحديثة، ومن الغريب أنه لا يأخذ في اعتباره مقالة في الفصاحة Of eloquence التي كان رفيقه الإسكتلندي ديفيد هيوم David Hume قد نشرها عام ١٧٤٣ وحاول فيها أن يفسر الأسباب التي جعلت الخطابة الإنجليزية أدنى من الخطابة الكلاسيكية بكثير، وانتهى هيوم إلى أن المتحدثين المحدثين لم يبنلوا جهداً، أو كانوا يفتقدون عبقرية الماضي وحكمه: "يمكن لمحاولات ناجحة قليلة من هذا النوع أن تبعث عبقرية الأمة وتثير المنافسة بين الشباب وتعود آذاننا على الخطابة الأسمى والأشجى مما يقدم لنا حتى الآن" (٢٣).

إن سجل محاضرات سميث غير مكتمل، وينتهي بما قاله يوم الجمعة الموافق ١٨ فبراير ١٧٦٣، ومن المحتمل أنه واصل ملاحظاته حول المشهد المعاصر، وأنه سعى لأن يلهم الحافظ الذي كان هيوم يبحث عنه. في الواقع، كانت الفصاحة في اللغة الإنجليزية على وشك أن تدخل في عصر ذهبي جديد يتمثل عند إدموند بيرك Edmund Burke ووليم بيت William Pitt وخلفائهم في القرن التاسع عشر، وفي أمريكا عند باتريك هنري Patrick Henry وفيما بعد عند دانيال وبستر Daniel Webster.

هيو بلير: محاضرات عن البلاغة والآداب السامية

لعل أكثر أعمال البلاغة أصالة التي نشرها مواطن إسكتلندي هي كتاب فلسفة البلاغة *The Philosophy of Rhetoric* (١٧٧٦) للكاتب جورج كامبل George Campbell من منطقة أبردين Aberdonian في شمال شرق إسكتلندا، وكان كامبل يدور في فلك تراث التجريبية البريطانية، وحاول أن يعرف المبادئ الأساسية للبلاغة بالنسبة لـ "ملكات" faculties النفس البشرية، ولم يكن لديه الكثير ليقوله عن الأدب، ويعبر في مقدمة كتابه عما يدين به لكتاب كيمز Kames *Elements of Criticism* (١٧٦٢)، وهذا العمل دراسة نفسية في الأساس للعواطف والتعبير عنها في كل الفنون، وعلى الرغم من أنه يشمل وصفاً تفصيلياً للجوانب النفسية لهيئات الكلام، فإن المؤلف يتجاهل عامداً أية ارتباطات بالبلاغة كما كانت تفهم في عصره، وتجاهل الخطابة عند مناقشته للأنواع الأدبية، وخضعت أعمال كيمز وكامبل لدراسات مستفيضة، ولكن أكثر إسهامات أواخر القرن الثامن عشر في النقد البلاغي تأثيراً حتى اليوم تتمثل في محاضرات عن البلاغة والآداب السامية *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* لهيو بلير - راعي الكنيسة العليا للقديس جايلز High Church of St Giles في إبنبره، ومحقق أعمال شكسبير *Works of Shakespeare* في ثمانية مجلدات (١٧٥٣) ومؤلف أطروحة عن أوسيان *Dissertation on Ossian* توفيته حقه. لقد استمع بلير إلى محاضرات آدم سميث وعرف أعمال لورد كيمز وكامبل، وبدأ في إلقاء محاضرات عن البلاغة عام ١٧٥٩، وعام ١٧٦٢ عينه جورج الثالث

أستاذ كرسي للبلاغة والآداب السامية في جامعة إنبره، وظل في هذا المنصب حتى تقاعده عام ١٧٨٣، عندما نشرت المحاضرات، وطبعت هذه المحاضرات أكثر من ١٣٠ طبعة فيما يزيد على قرن من الزمان، وكانت المحاضرات هي النصوص المدرسية الأساسية للبلاغة والنقد لعدة أجيال من الطلاب، خاصة في أمريكا، وحل محلها جزئياً آخر كتاب في البلاغة الكلاسيكية الجديدة وهو كتاب عناصر البلاغة *Elements of Rhetoric* (١٨٢٨) لرئيس الأساقفة ويتلي Archbishop Whately. وهكذا تلقى هذه المحاضرات نظرة على ما يمكننا أن نسميه الرؤية الأكاديمية المعيارية للأدب التي لا بد أن ننظر على ضوءها لتجديدات الرومانسيين وخلفائهم.

تبع بلير التصور العام للموضوع كما سمعه من آدم سميث، منتقلاً من بحث طبيعة اللغة إلى الأسلوب ثم الخطابة المدنية ثم الأدب بوجه عام، إلا أنه يؤكد على النقد الأدبي منذ البداية من خلال المحاضرات التمهيدية عن الذوق والنقد والسمو والجمال، ويسهب في المناقشة النهائية للآداب السامية. ويقول إن "النقد الأدبي عبارة عن تطبيق الذوق والبصيرة على الفنون السامية العديدة. ويتمثل الهدف الذي ينشده في التمييز بين الجميل والمعيب في كل أداء؛ يتطرق من الأمثلة المحددة إلى المبادئ العامة حتى يشكل قواعد أو استنتاجات خاصة بالأنواع العديدة من الجمال في أعمال العباقرة"^(٢٤). يقوم النقد على التجربة وعلى ملاحظة تلك الأنواع من الجمال التي ثبت أنها تمتع البشر بوجه عام، "توضع القواعد النقدية في الأساس لبيان الأخطاء التي لا بد من تفاديها":

الجمهور هو قاضي القضاة، ولكن الذوق العام الأصيل لا يظهر دوماً في أول استحسان لنشر أي عمل جديد. هناك دهاء كبار وصغار يمكن الاستحواذ على أفئدتهم وإيهارهم بالجمال السطحي للغاية، وسرعان ما ينقضي هذا الإعجاب: أحياناً يمكن أن يكتسب الكاتب شهرة كبيرة مؤقتة نتيجة لاستجابته للعواطف والتحييزات وروح الجماعة أو التصورات الخرافية الأخرى، وربما يسود أمة بأكملها لبعض الوقت، وفي مثل هذه الحالات، على الرغم من أن الجمهور يبدو مادحاً لهذا الكاتب، فإن النقد الحقيقي يمكن أن يدينه،

وسىغلب هذا النقد على مر الزمن؛ لأن حكم النقد الحقيقى وصوت النقد سيلتقيان فى النهاية عندما تنزاح عصبية التحيز عن عين الجمهور وتفتر عاطفته.

يمكن لقارئ القرن العشرين أن يرى عن حق هنا فى الجيل الأول من أساتذة الأدب الجامعيين بدايات مرجعية أكاديمية كانت مؤهلة تمامًا، بتقنها فى موضوعيتها، لإعلام الطلاب بالجيد والردىء ومؤهلة أيضًا للدوام بعد فناء الحماس السوقي، ولكن كان على بلير أن يسلم بأن رؤيته لا تستقيم فى بعض جوانبها، فأحيانًا يفوز الجمهور!

مثل مسرحيات شكسبير التى تعتبر خارجة على القواعد irregular على أعلى مستوى عندما ننظر إليها باعتبارها قصائد مسرحية، ولكن علينا أن نلاحظ أنها حظيت بإعجاب الجمهور، ولا يرجع هذا الإعجاب إلى كونها غير ملتزمة بما هو متعارف عليه أو إلى تعديها على قواعد الفن، بل [لكونها تستحق الإعجاب] رغم هذه التعديات. فهذه المسرحيات تمتلك جماليات أخرى تلتزم بالقواعد العادلة، وكانت قواعد هذه الجماليات عظيمة لدرجة أنها تغلبت على كل نقد أو نم، ومنحت الجمهور درجة من الإشباع فاق نفورهم من عيوبها، ويمتعا شكسبير لا لأنه يجمع أحداث سنوات عديدة فى مسرحية واحدة، ولا لأنه يجمع بين المأساة والملهاة فى المسرحية الواحدة بصورة غريبة، ولا نتيجة لأفكاره المصطنعة واستعاراته المفتعلة التى يستخدمها أحياناً - وكل ذلك نعتبره عيباً، ونرجعه لفظاظاة العصر الذى عاش فيه - بل نتيجة لتمثيلاته الرائعة المفعمة بالحياة للشخصيات، وحيوية أوصافه، وقوة عواطفه وامتلاكه زمام لغة العاطفة الطبيعية، دون كل الكتاب. وهكذا مازالت القواعد سارية، وفاز الأستاذ.

نتبين مما سبق أن أكبر بقعة عمياء فى مناقشة بلير للأدب تتمثل فى أنه لم يقدر فنانى العصر الإليزابيثى، فهو ينتقل من نوع أدبى لآخر، وينتقل داخل النوع الواحد انتقالاً تاريخياً، إلا أنه ينظر إلى تاريخ الأدب باعتباره ذا فترتين عظيمتين فقط: الفترة الكلاسية التى تمثل عشقه الأول، والفترة الكلاسية الجديدة فى فرنسا وإنجلترا، وكاتب النثر الوحيد الذى يناقشه بتفصيل كبير (أربع محاضرات كاملة) ويعجب به دون تحفظات تذكر هو جوزيف أديسون Joseph Addison، ومن النتائج الإيجابية لذلك أن بلير كفل لأجيال من الطلاب أسلوباً أنيقاً

طبيعياً يخلو من الزخارف البلاغية - فهو مثل سميث لا يهتم كثيراً بالمجاز وهيئات الكلام - وينشد الوضوح وقوة الأسلوب، وإذا كان بلير واحداً من آخر المتحدثين العظام بلسان الكلاسيكية، أو كونتليان إنجلترا (وكان يبجل كونتليان)، فربما كان كذلك خير ناقد أدلى بدلوه فيما ستمثله الكلاسيكية بعد وفاته للجمهور فى القرن التالى.

يميل التعليم الرسمى، حتى على مستوى الجامعة، إلى المحافظة؛ لأن التقدر الأعظم من النصوص المدرسية فى القرن التاسع عشر عن البلاغة ظلت تتسج على منوال الكلاسيكية الجديدة، إلا أن البلاغة - كعلم تقليدى ذى نظام سامى - فقدت مكانتها بالتدريج، مفسحة المكان للأفكار الرومانسية عن التأليف الحر والنفور من اللغة الشعرية والزخرفة التقليدية. كما ساهم أقول دراسة اللغتين اليونانية واللاتينية فى أواخر القرن التاسع عشر فى أقول البلاغة بوصفها جزءاً من المنهج الدراسى، ولكن فى النصف الثانى من القرن العشرين، عاودت البلاغة الظهور بعدة طرائق، وتم للمرة الأولى منذ عهد شيشرون دراسة تاريخها فى علاقتها بالأدب والفنون الأخرى. ولكن لم يتم حتى الآن إيجاد طريقة مرضية تماماً لرأب الصدع الذى اتسع فى القرن الثامن عشر بين البلاغة بصفتها دراسة المجاز وهيئات الكلام والبلاغة بوصفها توصيلاً للكلام speech communication بين أوروبا والعالم الناطق بالإنجليزية.

نظريات الأسلوب

بات روجرز Pat Rogers

-١-

المفروض أن نبعد عن أشكال التطور غير الناضجة، وينبغى علينا هنا أن نتتبع الأنماط الكبرى وحركات الفكر الكبيرة، ولذلك نجرى تبسيطاً مقيداً، لا تشويهاً بدائياً، عندما نصف تطور التنظير للأسلوب الأدبى فى تلك الفترة بأنه يسير سيراً ثابتاً نحو الأمام. فى نهاية القرن السابع عشر ظلت فرنسا بؤرة التأثير فى النقد الأدبى، وكان الاهتمام الأساسى مازال منصباً على الملحمة، وبدرجة أقل على المأساة، ونبتت القضايا الأسلوبية من قضايا أخلاقية أكبر خاصة بفحوى ومحمل نص ما، وتم النظر إلى النص على أنه بيان نموذجى وتوجيهى (إذا لم يكن دوماً تعليمياً بالمعنى الدقيق للكلمة) ولم تكن اللغة الشعرية، فى هذا الطور من تاريخ النقد، محور الشعرية، بل كانت أداة لقانون أسمى فضّل المذهب والشكل.

كل ذلك صحيح على الرغم من أن أعظم ناقد ممارس فى أواخر القرن السابع عشر كان إنجليزياً، وهو جون درايدن الذى كان يمتلك ناصية اللغة، وكان مفكراً يعمل ذهنه فى الأدب دون أن يولى أهمية كبيرة لفروض الطاعة التى كانت تقدم للمبادئ الأرسطية الجديدة. وهو صحيح رغم أن الصراع الشهير بين القدماء والمحدثين ساد فى العقد الأخير من القرن السابع عشر، وهنا كان المحدثون على استعداد لقلب تلك المبادئ التقليدية التى اشتملت على وضع الإلقاء *elocutio* فى مرتبة أدنى من مرتبة ابتكار الموضوع المناسب *inventio* أو حتى إعداد هذا الموضوع *dispositio* ^(١). وهو صحيح أيضاً رغم أن بوالو نفسه ترجم لونجينوس عام ١٦٧٤ وأبتدأ الصعود السريع بين عشية وضحاها لـ "السمو" بوصفه شعاراً نقدياً، وهو صحيح رغم أن معظم القوى التى حولت بؤرة النقاش النقدى بعد عام ١٧٠٠ كانت موجودة بالفعل قبل ذلك العام، ففى الواقع كان الآباء المؤسسون للحركات الجديدة، بمن فيهم أديسون وبوب، قد ولدوا فى القرن الماضى [السابع عشر] وشبوا فى تلك الفترة التاريخية

(١) Levine, Joseph M. *Ancients and Moderns* (Ithaca, 1991).

التي هيمنت فيها الكلاسيكية الجديدة فعلا على الساحة الثقافية والتعليمية. ولم تكن المذاهب الاتباعية orthodoxies لتصمد بعد مولدها إلا لسنوات قلائل، ولكن تصادف أن كانت تلك السنوات هي السنوات التي نضج فيها مشكلو المذهب الأوجسطي السامي في إنجلترا.

ولمزيد من الوضوح نضيف أن المشرعين المعترف بهم كانوا أربعة، ذكر أسماءهم جيمس هاريس James Harris في تاريخ النقد الذي أدرجه في بداية كتابه بحوث في فقه اللغة *Philological Inquiries* (نشر بعد وفاته عام ١٧٨١). يقول هاريس: "أخيرا بعد فترة طويلة وحشية، بعد أن بدأت حياة الأديرة في التراجع، وبدأ نور الإنسانية يبرز من جديد، انتعشت فنون النقد انتعاشاً تدريجياً". ولكن "الكتاب ذوى الطابع الفلسفي" لم يكونوا كثيرين - والأسماء الوحيدة التي خطرت على بال هاريس كانت فيدا Vida وسكاليجر Scaliger الأكبر من بين الإيطاليين، و"من بين الفرنسيين... رابان Rapin وبوهور Bouhours وبوالو بالإضافة إلى بوسو Bossu [الذي يعد] أكثرهم منهجية ودقة"^(٢): دومينيك بوهور (١٦٢٨ - ١٧٠٢) أقلهم شهرة هذه الأيام، بالرغم من أن عمله كيف نحسن التعامل مع كتابات فنية مليئة بالحيوية *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (١٦٨٧) نال قدراً كبيراً من الاحترام في عصره، وحصد لمؤلفه استحساناً شهيراً في مجلة سبكتاتور *Spectator* (عدد ٦٢) لأنه "أبعد النقاد الفرنسيين نظراً وأعماقهم"^(٣). إلا أن هذه الرؤية كانت رؤية شاذة. أما النقاد الثلاثة الآخرون فكانت أعمالهم يتم الاستشهاد بها على نطاق واسع، وبينما حظى كتاب فن الشعر لبوالو (١٦٧٤) على أكبر قدر من الاستحسان من جانب الكتاب الممارسين باعتبارها أطروحة خاصة، كان المصدر الرئيسي لذلك المذهب على الدوام يتمثل في رينيه لوبوسو René le Bossu وكتابه أطروحة في القصيدة الملحمية *Traité du poème épique* (١٦٧٥) الذي شرح المبادئ الشاملة للنقد الكلاسي الجديد، ويركز لوبوسو على أولوية الحكمة fable وعلى أهمية البناء (على سبيل المثال، كيفية إدخال الأحداث دون أن تصرف انتباهنا عن الحكمة الرئيسية). وتم تبجيل

Harris, *Inquiries*. (٢)

Elledge, *Essays*, I. (٣)

كلا الناقلين بما يبدو الآن تهيئاً مدهشاً، ولم يستخدم لوبوسو صحة مذهبه إلا لكي يدعم شخصيته، أما بوالو فيمكننا أن نعتبره أيضاً شاعراً مهماً. (في متحف دودسلي Dodsley لعام ١٧٤٦، هناك لوح مرسوم يظهر "ميزان الشعراء". ونجد بوالو يحصل على درجات عالية، من بينها درجة ٢٠/١٨ على "قانونه النقدي" الذي لم يضاهه إلا هوميروس وسوفوكل وتيرنس (Terence) ^(٤)).

يعتبر جوزيف أديسون Joseph Addison الشخصية المهمة في الفترة التالية، وقد تدهشنا الآن مكانته المرموقة. وبالإضافة إلى بوب، ضمن تدخل أديسون اختفاء الهيمنة الفرنسية السابقة على الفكر النقدي بالتدريج، وضمن كذلك انضمام ملتون للقضاء بصفته أكبر ناقد في تحليل الملحمة، كما ضمن البحث في مجموعة أوسع من القضايا، مع ميل الكتاب المتزايد لمناقشة الآثار الموضوعية (خاصة العادات والأساليب اللفظية مثل التورية). وفي اللحظة نفسها كان جون دنيس John Dennis يضع أساساً في النقد ذات طابع تشريعي، وكان العديد من الكتاب الإنجليز صغار الشأن يتابعون التخصصات والهوايات المتحمسة: كان ليونارد ولستد Leonard Welsted يتابع طراز السمو الرائج sublime vogue، وجون هيوز John Hughes الطراز السبنسري Spenserian، وجوزيف سبنس Joseph Spence الطراز الأثري للقضاء، ولويس ثيوبولد Lewis Theobald الطراز الشكسبيرى. في المقابل كان شافتسبري Shaftesbury يحول دفة النقد في اتجاه مجال علم الجمال الذي لم يكن قد اتخذ اسماً بعد (وربما لم يكن قد ولد بعد). ومع ذلك، وردت المبادرات الأساسية من عند أديسون على وجه الخصوص ومن عند بوب. أما عند غيرهم فكانت اللغة تتطور، ولكن ظلت القضايا كما هي دون تغيير: وينطبق ذلك عن كل من جان فيتشنتسا جرافينا Gian Vicenza Gravina يبحثه عن الجذور الملحمية في كتابه في منشأ فن الشعر Della *ragion poetica* (١٧٠٨)، وفولتير بمحاولته إضفاء الطابع التاريخي على هوميروس والنظر إليه على ضوء السياق الذي كان فيه، وذلك في مقالته مقللة عن الشعر الملحمي (نشرت لأول مرة باللغة الإنجليزية عام ١٧٢٧).

(٤) انظر Clark, Boileau

تمثلت الفترة الثالثة الحاسمة بالنسبة لغرضنا، في منتصف القرن الثامن عشر، ويظل دور المبادرة ماثلاً في بريطانيا، وكان صمويل جونسون أبرز ناقد في ذلك العصر، ودارت الحركة الأكبر حول تأسيس نقد "فلسفي" جديد، نقد يوصف في سياق آخر بأنه منهج بلاغي جديد neo-rhetorical approach في دراسة الأدب، وترجع جذوره الفكرية في معظم الحالات إلى لوك Locke، على الرغم من أن جيمس هاريس كان يسعى ليستبدل بالتجريبية شعرية تقوم على النماذج المثالية والأفلاطونية^(٥). ونجد في مركز هذه الحركة مفكرين إسكتلنديين يطورون النقد باعتباره فرعاً من فروع علم الإنسان في أعقاب عصر التنوير بإندبره. وعلى الرغم من أن ديفيد هيوم David Hume كتب عدداً من المقالات النقدية الجذابة، فإن ميزته الأساسية تتمثل في أنه قدم نسقاً يمثل دعماً فلسفياً philosophical support-system، حيث إنه لم يجمع مادة موصولة عن نظريته في الأدب، ومن بين الإسكتلنديين الذين سدوا هذه الفجوة لورد كيمز Lord Kames وهيو بلير Hugh Blair وجورج كامبل George Campbell وكلهم ألفوا كتباً ناضجة عن الشعرية الجديدة، ومن النقاد والبلاغيين والفلاسفة الذين زادوا النفوذ الإسكتلندي جيمس بيتي James Beattie وألكسندر جيرارد Alexander Gerard وأرتشيولد أليسون Archibald Alison وحتى مونبودو Monboddo، الذين تعرضت نظرياتهم عن أصول الكلام عند البشر من آن لآخر لقضايا أدبية أكثر تخصصاً بشأن الأسلوب ثم تناولها في موضع آخر في هذا الكتاب. بالمثل، لا يمكن فصل التنظير حول اللغة الملحمية في تلك الفترة عن الموضوع المتنازع عليه الخاص بأوسيان Ossian، على الرغم من أن معظم شارحي قصيدة ماكفرسون Macpherson النثرية، من أمثال بلير، تمكنوا من استغلال حالة العمل "المترجم" لينصرفوا عن التعليق الأسلوبى المباشر إلى التطبيق الثقافى الواسع^(٦). ولابد أن الافتراضات العامة لعصر التنوير الإسكتلندي Scottish Enlightenment تعرضت لإدراج النقد في هذه الفئة: ألقى آدم

(٥) Probyn, *Sociable Humanist*.

(٦) انظر على سبيل المثال تكملة في Blair' *Critical Dissertation on the Poems of Ossian*

(1763), Elledge, *Essays*, II,

سميث محاضراته عن البلاغة والآداب السامية قبل أن يمهد الطريق لتأويله الخاص للتاريخ الثقافي أو يورد خريطته الاقتصادية للبشرية، ولكنه شعر ببصمة هيوم في كل مراحل حياته الثقافية. بالمثل، كتب كيمز كثيرًا عن القانون والتاريخ والأنثروبولوجيا باستثناء كتابه عناصر النقد^(٧) *Elements of Criticism*. لكن لابد لنا أن نتوقف عند نقطة ما، وهنا يشغلنا إسهام هؤلاء الكتاب في خلق شكل إحيائي من أشكال البلاغة.

فضلاً عن جونسون، كان هناك نقاد بارزون غيره نشطوا في إنجلترا في الوقت نفسه، خاصة النقاد الذين طوروا الدراسة التاريخية للأدب من خلال البحث في الكتابات الإنجليزية السابقة (توماس وارتون Thomas Warton) أو في النصوص المقدسة (روبرت لاوث Robert Lowth) أو الجذور الكلتية Celtic (توماس جراي Thomas gray). كان ريتشارد هيرد Richard Hurd يدفع التراث الكلاسيكي للتصادم المنظم مع الفروسية والرومانس، وكان هوراس ولبول Horace Walpole يسعى لأن يضيف عنصراً "قوطياً" حميداً للذوق. وفي فرنسا، بعيداً عن شكلية فوفنارج^(٨) Vauvenargues، لن نجد كثيراً ذا أهمية مباشرة قبل أواخر القرن باستثناء كتاب الفنون الجميلة مختزلة في مبدأ واحد Les beaux arts réduits à un même principe (١٧٤٦) لشارل باتوه Charles Batteux، وينضم هذا الكتاب للمد المتراد تدريجياً من الأعمال ذات الاهتمام الجمالي الأوسع ويتم

(٧) يقدم خبرتوصيف لتاريخه متضمناً مقدمة Ross, Lord Kames

(*) فوفنارج (١٧١٥-١٧٤٧) هو لوكادى كلابييه دوق فوفنارج Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues، كرس حياته للكتابة بعد أن فشل في تحقيق أي مجد حربي، ومن أعماله مقدمة في معرفة الذهن البشري *Introduction à la connaissance de l'esprit humain* وحكم وتأملات *Maximes et réflexions* ونشرا عام ١٧٤٦ حيث يبدى ثقة متفائلة بالإنسان، وتطرق إلى عدة موضوعات مثل الحب والطموح وخدمة المجتمع، ويتميز أسلوبه بالإيجاز والصفاء. ومن أقواله: "فن الإمتاع فن الخداع"، "حتى ننجز أشياء عظيمة يجب علينا أن نعيش كأننا لن نموت أبداً"، "الأشياء التي نعرفها جيداً هي تلك الأشياء التي لم يتم تعليمنا إياها"، "الغموض مجال الخطأ"، "المرء يعد بالكثير ليتجنب إعطاء القليل". (المترجم)

تناولها في موضع آخر من هذا المجلد، وتشمل بحثاً في أصل أفكارنا عن السامي والجميل Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful (١٧٥٧) لبيرك Burke وكذلك نظرية العواطف الأخلاقية Theory of Moral Sentiments لآدم سميث (١٧٥٩). واتضح فيما بعد أن أخصب أرض لهذا الأسلوب في البحث هي ألمانيا، التي كانت ركناً تقليدياً نسبياً من أركان الخريطة النقدية. بحث لسينج Lessing وبومجارتن^(*) Baumgarten وموسى مندلسون^(**) Moses Mendelssohn وهامان Hamann في قوانين التلقى الجمالي وساعدوا على تطوير فرع من الفلسفة أكثر اهتماماً بطبيعة تلك الاستجابة من اهتمامها بحالة ذهنية tune أو سمة مميزة texture أو أسلوب مميز idiom معين في العمل الفني يمكن أن يثير هذه الاستجابة^(٨). ونادراً ما يلتحم ذلك التحاماً مباشراً بالتعبير الأسلوبى، ولذلك يجيء في حكاية منفصلة. وتتركز القصة الرئيسية في هذا النقاش على ما حدث في بريطانيا في الثمانين سنة الأولى من القرن الثامن

(*) ألكسندر جوتليب بومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten (١٧١٤-١٧٦٢) فيلسوف ألماني ولد في برلين، وهو أول فيلسوف حديث يتناول قضية الجمال تناولاً منهجياً، وقدم لنا مصطلح "علم الجمال" aesthetics وعرف تجربة الجمال بأنها الإدراك الحسى للكمال، وأصدر في الفترة ١٧٥٠-١٧٥٨ مجلدين من كتابه علم الجمال *Esthetics* ومن أعماله علم الأخلاق *Ethics* (١٧٤٠) والقانون الطبيعي *Natural Law* (١٧٦٥) والفلسفة العامة *General Philosophy* (١٧٧٠). (المترجم)

(**) أثرنا أن نستخدم هنا للنطق الأكثر شيوعاً، ولم نستخدم النطق الألماني وهو موزيس منديلزون، وموسى مندلسون (١٧٢٩ - ١٧٨٦) فيلسوف يهودى ألماني أشهر أعماله أورشليم (١٧٨٣) حيث يدافع عن الديانة اليهودية ويدعو إلى التسامح في الدين، وهو جد فيليكس مندلسون (١٨٠٩ - ١٨٤٧) الموسيقار الرومانسى الألماني الذي أبدع خمس سمفونيات، وعدة أعمال موسيقية أخرى، ولعب دوراً كبيراً في إحياء موسيقى باخ في القرن التاسع عشر. (المترجم)

(٨) *German Aesthetic and Literary Criticism*, ed. H. B. Nisbet (Cambridge, 1985): Herder's discussion of "Ossian and the songs of ancient peoples", Hugh Blair انظر (note 6 above)

عشر، خاصة الطريقة التي تم بها تحليل اللغة باعتبارها دليلاً على الطابع tone والأسلوب temper الأدبي العام.

- ٢ -

تتمثل إحدى طرق وصف تطور الأفكار الخاصة بقضايا الأسلوب في تتبع التحول من المناهج التشريعية المتزمتة المحضة، كما عند لوبوسو وبوالو، عبر أسلوب أكثر تجريبية ومرونة كما عند أديسون وبوب، نحو التناول الأسلوبى technical والفلسفى على نحو متزايد للغة الأدبية عند نقاد مثل هاريس وكيمز. ويعتبر ذلك نموذجاً شديداً البساطة لدرجة أنه لا يكفى كفاية تامة، إلا أنه يشير إلى نقاط القوة المميزة لكل جماعة بدورها. ويتبين ب.و.ك. ستون P.W.K. Stone فى كتابه المفيد فن الشعر ١٧٥٠-١٨٢٠ The Art of poetry 1750-1820 (١٩٦٧) "مبدأً قوياً لدى المنظرين فى النصف الثانى من القرن [الثامن عشر] لأن يجعلوا المذاهب النفسية أساساً لآرائهم ليزحزحوا البلاغة (بمعناها الواسع بصفتها "فن الكتابة") من أساسها التقليدى المتمثل فى السلطة الكلاسيكية والملاحظة القائمة على الحكم السليم، ويجعلوها تقوم على أساس فلسفى"، ويلاحظ ستون فى موضع آخر أن "معظم هذا التفلسف الأدبى أو التحليل النفسى ممل ومبتذل"، ويضيف قائلاً إن "كيمز على وجه الخصوص يبدو هنا غير جدير تماماً بالسمعة الطيبة التى نالها؛ فعندما لا يكون مبتذلاً، يكون سخيلاً فى الغالب"^(٩). أعتقد أن ذلك نقد قاس للغاية. فما حدث هو أن النقاد المتأخرين تناولوا القضايا الأسلوبية من زاوية أثرها على القارئ، الأمر الذى كان مفقوداً فى النقد السابق. إن المجلد الأول من كتاب كيمز عناصر النقد عبارة عن تحليل للعواطف متأثر بهيوم وآدم سميث، وفى المجلد الثانى فقط يطبق كيمز هذا البعد النفسى للاستجابة الفنية psychology of artistic response على أمور مثل "جمال اللغة". وبداية من ذلك، تنصب اهتماماته على الأدب، بما فيه المسرح، رغم استطراده الشهير بالسوء فى النهاية إلى "البستنة والعمارة". وتركز

أقسام كتابه الأولى على القضايا نفسها التي يركز عليها كتاب بيرك بحث في أصل أفكارنا عن السامي والجميل، ولكن بيرك يقتصر طوال الكتاب على "السبب الفعال" للآثار الفنية، وحتى في القسم الأخير من كتابه الذي يخصصه لـ الكلمات يظل في منأى عن أى نقد تطبيقي^(١٠). في معظم الأحيان، لا يكتب بيرك عن الأدب مباشرة، أما كيمز فيقحم هذه الاهتمامات النفسية في مناقشة مجازات معينة وهيئات الكلام والأساليب اللفظية والأشكال الشعرية. وينبع "ابتذاله" الظاهر من الاهتمام الكثيف الذي يوليه لظواهر لغوية مألوفة مثل الاستعارة، التي لم يتم تحليلها قبله تحليلًا شاملاً مثل ذلك.

لكن أديسون هو الذي شق دربًا جديدًا في نظرية أسلوب أكد على إنتاج مستوى ونوع معين من الاستجابة عند القارئ، على عكس التأكيد السابق على المستويات المحددة سلفًا للجدية التي يحددها الكاتب والنوع الأدبي المستخدم. ولهذا السبب لابد أن يخصص أى تاريخ للنقد الأدبي أسبقية لأديسون لا يمكننا إثباتها إذا اقتصرنا على تحليل النقد في إطار القوة التأويلية المحضنة والعمق الفلسفي. فهو الذي شرع، في شهر يونيو ١٧١٢، بأبحاثه عن مباحج الخيال (مجلة سبكتاتر، الأعداد ٤١١ - ٤٢١)، في وصف متقن لصفات الأدب التأثيرية affective qualities. وكان أديسون في منأى عن تبجيل لونجينيوس، ذلك التبجيل الذي كان جون دنيس John Dennis يروج له بقوة في تلك الفترة الحاسمة، وركز في الأساس على الوصف الشعري، الأمر الذي جعله يستبق بيرك بفكرته القائلة بأن "الكلمات، عندما يتم اختيارها جيدًا، تكتسب قوة عظيمة لدرجة أن الوصف يعطينا في العادة أفكارًا أكثر حيوية من منظر الأشياء نفسها"^(١١). ومن أوجه القصور عند أديسون أن البصر يغلب على الحواس الأخرى بدرجة تبدو لنا اليوم ضارة جدًا،

(١٠) انظر، the edition by James T. Boulton (London, 1958).

(١١) Elledge, *Essays*, لعل أهم هذه المقالات رقم ٤١٨ (pp. 65-8) no. 418 (Elledge, *Essays*,

عن فصل الفصل "action of the mind" determining the perception of beauty, and on the way in which the poet operates by "mending and perfecting nature"

الأمر الذى أثر على فهمه للصور الشعرية. وإذا نظرنا إليه من زاوية أعم، سنجد أنه كان يشغل فى إطار نظرية معرفة لوكية [نسبة إلى لوك Locke] لدرجة أن وصفه لكيفية اشتغال الخيال يمكن أن يبدو ميكانيكيًا ووضعيًا عند مقارنته بوصف كولردج لهذه الكيفية. وأيًا كانت التحفظات التى يمكن إيدائها هنا، من المؤكد أن هذه الأبحاث غيرت تاريخ النقد تغييرًا دائمًا؛ فسرعان ما بدت فنون الشعر المنمقة elegant، التى خطها جيل من الناظمين أمثال روسكومون Roscommon وشفيلد Sheffield، "جمالية محضة"(*) belletristic وبدائية فأصبح من الممكن إدراك أن هوراس كان يتناول اهتمامات خاصة فى عصره الأدبي (وممارسته الخاصة)، وأن ذلك يسرى إلى حد ما حتى على بوالو وبوب. بالمثل ظهرت ملاحظات بوب النقدية الجديرة بالاعتبار فى سياق مماثل. وتضع أبحاث مباحج الخيال قدمها على أرض نقد متخصص أكثر فنية وأقل ارتباطًا بالظروف الأدبية الخاصة بالناقد، ولغته أكثر فلسفية على نحو واعي، وأقل تبجيلًا للعقائد الخاملة التى توارثها عن الأجيال السابقة. وبالرغم من أن العديد من أحكام أديسون الفردية أحكام تقليدية، إلا أن السياق الفكرى الذى وردت فيه مختلف تمامًا. ومن هنا يشير أديسون فى المقال الرابع إلى التجارب التى أجريت فى علم البصريّات، الأمر الذى يدل على تغلغل فكر نيوتن فى مجالات الخطاب الأوسع^(١٢).

ليست هذه هى الطريقة الوحيدة التى قام أديسون من خلالها بتوسيع مجال النقد، فبحثه الثامن عشر عن الفردوس المفقود يغطى مجالاً واسعاً من القضايا، والعديد منها

(*) فى الواقع تترجم كلمة belletristic المشتقة من belletrism المشتقة بدورها من كلمة belles-lettres التى تعنى الآداب السامية بـ"الأدبى السامى"، ولكن هذه الترجمة لن توحى بالدلالات السلبية التى يقصدها المؤلف هنا، فالمعنى المقصود بالآداب السامية بوجه عام هو الآداب التى تحظى بالتقدير نتيجة لقيمتها الجمالية المحضة بعيداً عن أية اعتبارات اجتماعية أو سياسية أو أى شىء من هذا القبيل، ولذلك ترجمنا الكلمة هنا بـ"جمالية محضة". ويدل للسياق هنا على أن تلك الفنون الشعرية ثبتت ضحالتها وعدم صدقها وعدم استيعابها للمصدر المستمد منه، وهو هوراس الذى لم يكن شعرة مجرد قيمة جمالية، بل كان يتطرق إلى اهتمامات ومشاكل وقضايا العصر الذى عاش فيه. (المترجم)

(١٢) يحدد فيه خاصية إدراك الجمال وكيف يعمل الشاعر على "إصلاح" الطبيعة إلى حد الكمال.

قضايا أسلوبية، وعلى الرغم من أن الشعرية الكامنة وراء هذا النقاش أرسطية على نحو تقليدي، إلا أنه لم يحظ أى عمل من كلاسيات اللغات المحلية بمثل هذا القدر من الاهتمام المسهب: تناول درايدن لشكسبير وبن جونسون عابر، كما أن تناوله لتشوسر ينتهى قبل أن يبدأ. وعلى الرغم من أنه بحلول عام ١٧١٢ لم تكن هناك إلا قلة تشك في أن ملتون كان كاتباً كلاسيكياً عظيماً من الكتاب الذين يكتبون باللغة الإنجليزية (كانت هناك قلة طفيفة مازالت تشك في ذلك)، فإن أديسون هو الوحيد الذى أثبت ذلك بالدليل والبرهان وبشكل جوهري، فمقالته عن القصة الشعرية طراد الفارس Chevy Chase (مجلة سبكتاتر، العددان ٧٠ و ٧٤) يوسعان "القواعد" المعيارية لتشمل عملاً شعبياً من العصر "القوطي"، وعلى الرغم من أن محاولته لإرقاء القصيدة مكاناً عالياً بأن أعزى لها "البساطة البهية للقدماء" وجعلها تقف على قدم المساواة مع الملاحم الكلاسيكية يمكن أن تبدو لنا غير مقنعة اليوم، فإن تقنية الفقرات المتناظرة (خاصة عندما تكون النصوص محل النظر شديدة التباعد عن بعضها في التراتب القديم) قدمت أداة سيجدها النقاد مناسبة لاحتياجاتهم على نحو متزايد^(١٢). ومرة أخرى تحدد مقالاته المفردة عن العبقرية والذوق والسخرية جدول أعمال المناقشات اللاحقة التى قام بها نقاد بارزون مثل هيوم وجونسون (الذين أضافا لمقالات أديسون عن ملتون تحليله للنظم فى الفردوس المفقود فى مجلة رامبلر، الأعداد ٨٦ و ٨٨ و ٩٠ (١٧٥١)، وكان أديسون نفسه قد حذف هذا التحليل من قبل). ولا نعجب عندما نجد أن خلفاء أديسون استخدموا فى العادة إطاراً مفاهيمياً أكثر اتقاناً، وأن إحساس جونسون على وجه الخصوص باللياقة اللغوية وكذلك حسه الدقيق بالآثار الإيقاعية أكثر حدة، إلا أن أديسون هو الذى مهد الطريق، خاصة فى مقالاته عن الإبداع الحقيقى والإبداع الزائف (مجلة سبكتاتر، الأعداد ٥٨ - ٦٣)، حيث نجد معظم الأسس التى بنى عليها جونسون نقده للشعراء الميتافيزيقيين. فى الواقع، يقدم لنا تناول أديسون للتورية تعريفاً سلبياً للمفهوم الأوجسطى عن اللياقة الشعرية poetic decorum؛ أى أن التورية نقيض ما هو "صحيح" فى الأسلوب، كما أنها نقيض ما هو قوى وموح ومثير عاطفياً.

(١٢) نفس المرجع.

وإذا تبيننا منظورا ما بعد رومانسي وبحثنا عن إحساس بالقدرة "الإبداعية" على الخروج على اللياقة، سنفضّل في إدراك الأثر التطهيري لنقد أديسون القاسي للإبداع الزائف false wit .

في الفترة نفسها، كان بوب هو الذي قدم الإسهام الجوهرى الآخر فى تطور المناهج النقدية. وهنا كان الكاتب المبدع مورطاً فى الأحكام النقدية، ولا تخفى علينا دلالة أن التقليدية النسبية لـ مقالة فى النقد Essay on Criticism (١٧١٢) تتحسن نتيجة لتجربة بوب فى العكوف على ترجماته لهوميروس؛ فعلى سبيل المثال، تبين مقدمة الإلياذة (١٧١٥) البصمة الخاصة التى تركتها على ذهنه المهمة الفعلية المتمثلة فى إيجاد لغة إنجليزية مناسبة لتلائم آثار اللغة اليونانية: تزخر الهوامش بفقرات تعكس هذا الصراع. يركز بوب كثيراً على "تلك الحرارة والطرب اللذين لا يناقسان" ويميزان لغة هوميروس ، ويقوم ضمناً بتقويض الكثير من مبادئ اللياقة المعيارية عندما يقول: "الترتيب المضبوط والفكر السديد والإلقاء الصحيح والوحدات البارعة يمكن أن توجد بالآلاف، ولكن هذه الحرارة الشعرية - ذلك الخيال المفعم بالحياة vivida vis animi - لا نجدها إلا عند قلة قليلة"^(١٤). وحتى عند هذه "القلة القليلة"، تكون الملكة أكثر تقطعاً، كما هو الحال عند فرجيل وملتون وشكسبير. ويتمثل أحد وجوه ما يحدث هنا فى أن الطاقة اللغوية قادمة لتبطل الامتيازات الشكلية لـ "ترتيب الموضوع" disposition، وبصورة أكثر ضمنية تبطل المهمة الأساسية المتمثلة فى "ابتكار الموضوع المناسب" invention، ولا يعنى ذلك أن بوب يتصارع مباشرة مع النزعة التقليدية عند لوبوسو وبوالو، بل إن أفصح فقراته هى التى لا ترجع ابتكار هوميروس للموضوع إلى إيجاد الحبكة وصبغها بدرس أخلاقى مناسب أو تصور موضوع عظيم، بل إلى ابتكار كلمات قادرة على إثارة الخيال وبعث الحياة فى "صور" العالم الإغريقى. وعلى الرغم من أن بوب يكتب باستحسان عن "الحبكة الرائعة" marvelous fable التى تكمن فى الإلياذة، فإن إحساسه بالإبداع الأعرق فى القصيدة يظهر عندما يتحول إلى "التعبير"، "الشمول

(١٤) نفس المرجع.

الواسع للصور" الذي يتجلى في عمل هوميروس . وهنا يجيء الإلحاح الأساسي على أهدافنا في العبارة: "تسلم بأنه أبو اللغة الشعرية، أول من علم «لغة الآلهة» للبشر". وينعكس ذلك في حرارة التعبير والاستعارات "الجريئة" والمجازات الجذابة على نحو جذري^(١٥). ومن الواضح أن بوب يعتبر اللغة الشعرية أسلوبًا ممكنًا وعملية انتقاء لغوي تحرر الكاتب ليكتب بأسلوب أقوى وطريقة إعلاء عاطفي (ولفظي).

أرجع تلوطسون Tillotson استعمال مصطلح "اللغة الشعرية" poetic diction إلى درايدن عام ١٦٨٥، الذي انتقل عبر كتاب جون دينس ملاحظات حول الأمير آرثر Remarks on Prince Arthur (١٦٩٦) ومنه إلى بوب، ويظل هذا المصطلح مفهومًا أساسيًا طوال القرن التالي: يلاحظ جونسون أن كاولي Cowley، بصفته شاعرًا ميتافيزيقيًا نموذجيًا، جرح لأنه "لا ينتقى الكلمات". ويقدم لنا تلوطسون أكمل وأفضل تحليل للغة الشعرية في النصوص الشعرية؛ أي الطريقة التي استغل بها الكتاب حتى عصر وردزويرث إمكانات الثروة اللفظية التي تم تخصيصها للشعر^(١٦). لكن نظرية الموضوع أخذت مجراها الخاص. ومن المهم أن ندرك أنه لم تكن هناك قوانين لغوية صارمة في الأدب القديم. من الواضح أن البلاغة الكلاسيكية فرضت مقامات الأسلوب^(١٧) registers of style تتناسب المهام الأدبية المحددة، وكان التقسيم الثلاثي المستويات، الذي يرجع إلى منظومة شيشرون البلاغية، يطبق في العادة على النثر والشعر على السواء. وتم وضع الأساس النهائي لهذه اللياقة في نظرية المعرفة عند أرسطو، حيث إن اختلاف القدرة لموضوعات المعرفة على أن يستوعبها الذهن بصورة ملائمة كانت تكمن وراء رؤية لذلك الواقع الذي يمثله الفن تمثيلًا محاكيًا^(١٧). كانت اللغة السامية high للملحمة والمأساة تهدف إلى توليد إحساس بالدهشة ولفت الانتباه لآثارها الخاصة حتى

(١٥) نفس المرجع.

(١٦) انظر Tillotson, *Augustan Studies*

(*) في الواقع تعني كلمة register مستوى تعبير أو ضربًا من ضروب اللغة يستعمل في مقام اجتماعي معين أو خاص، وهي تتأخر المقام اللغوي في اللغة العربية، لذلك ترجمناها هنا بـ "المقام"، والمقصود به هنا أن الموضوع أو المقام يفرض أسلوبًا معينًا على الكاتب يناسب هذا المقام أو الموضوع، لذلك فلن مقامات الأسلوب تعني المستويات الأسلوبية المختلفة التي تتناسب مقامات أو موضوعات معينة. (المترجم)

(١٧) S. Shankman, *Pope's Iliad: Homer in the Age of Passion* (Princeton, 1983), 9

تولد في القارئ وعيًا بنطاق التعبير الذي يتم السعى للوصول إليه. أما الأسلوب الوضيع للملهة وقصائد المناسبات فكان يهدف إلى المرور دون لفت الأنظار: وهكذا اقترب اقترابًا لصيقًا من الاستعمالات المألوفة للكلام اليومي وتفادى العبارات "المنتقاة".

ولكن لم تكن هناك لغة حقيقية بمعنى كلمات يتم فرضها أو تحريمها صراحة. فلقد جاء ذلك بعد عصر النهضة أولاً من مشرعي الشعر أمثال ماليرب Malherbe، ثم تم نقل ذلك إلى إنجلترا مع تتويج وولر Waller ودنام Denham أستاذين لـ "الصحة" الجديدة في الأسلوب. وتمحور هذا المذهب حول الفكرة القائلة بأن نسيج(*) texture اللغة الأدبية يحدد حال وجدية ما يتم التعبير عنه. وجونسون، الذي ظل محافظًا طوال حياته النقدية فيما يتعلق بهذه النقطة، أورد التسويغ الأدبي لهذا المذهب في القسم الشهير من كتابه حياة درايدن Life of Dryden: بدأ بملاحظة أنه قبل عصر درايدن "لم تكن.... هناك لغة شعرية"، ثم تحول إلى شرح المصطلح: أي "لم يكن هناك نظام من الكلمات خال من شوائب الاستعمال اليومي أو في منأى عن جفاف المصطلحات الخاصة بفنون معينة. فالكلمات المألوفة للغاية أو المهجورة تحبط هدف الشاعر". يتجنب الشاعر اللغة "التي نسمعها في المناسبات المقصورة على أناس معينين أو المفتوحة لكل الناس"^(١٨). إنه أسلوب إعلاء من خلال الانتقاء والتهديب والحذف والإبدال. يقول جونسون إنه قبل عصر درايدن فشل الشعراء - ماعدا قلة من الكتاب ذوي المواهب الطبيعية الفذة - في ملاحظة هذه "الدقة في الانتقاء". كان ذلك المذهب مذهبًا سلبيًا قلبيًا وقالبًا، بمعنى أننا نكون أكثر وعيًا بما هو محرم أو محذوف من وعينا بالمسموح به. لذلك فإن الكتيب

(*) تعنى كلمة texture النسيج أو السبك، أي صدى الكلمات ووقعها الصوتي والدلالي والإيحائي على القارئ وكذلك وقع الصور البلاغية والمحسنات اللفظية عليه، أي وقع المنظومة المتضافرة أو المسبوكة لمفردات العمل الفني على القارئ، وبهذا المعنى يرادف هذا المفهوم مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني (القرن الخامس الهجري) من نظم الكلمات، أي ترتيبها وتنسيقها، وما يترتب على ذلك من وقع للكلمات وهي تحتل مكانها وسط هذه المنظومة الأدبية أو الفنية، أي أن قيمة اللفظ تتبع من حسن اختياره ووضعه في مكانه الصحيح الدال وسط الألفاظ الأخرى وما يولده ذلك من دلالة وجمال. (المترجم)

السكريبليري [نسبة إلى سكريبليروس] Scriblerian المضادة للبلاغة بعنوان العاطفية المبتذلة^(*) Peri Bathous (١٧٢٨) يقدم نموذجًا ممتازًا للمعايير النقدية في القرن الثامن عشر، حيث يتظاهر بمدح الخصائص المطلوبة لتحقيق "فن الخوص" في الشعر، وهكذا نجد أن الفصل الخاص بالتعبير يميز أربعة أساليب ويضرب أمثلة عليها: "المنمق" flacid، و"المهذب" pert، و"الرائج الذي يتبع آخر طراز" alamode، و"الصعب المعقد" cumbrous. بالمثل، يمدح جيمس هاريس الاستعمال الملائم للغة قائلاً: "هنا اللغة أنيقة، دون أن تكون سوقية أو مفتعلة، وعلى الرغم من أن الكلمات شائعة، فإن دخولها في استعارة يجعلها غريبة من جراء هذا الاستعمال المجازي لدرجة أنها تكتسب مكانة عالية من خلال هذا التحوير، ومع ذلك تظل مفهومة وواضحة دون أن تصبح مبتذلة"^(١٩). توجد هنا صفات إيجابية - الوضوح، النظام، المكانة العالية، وهلم جرا - ولكن يغلب الخوف مما هو شائع، فتتمثل الوظيفة الأولى لشعرية هاريس في "تغريب" الابتذال أو الخسة.

أحياناً يحسد النقاد اللياقة الظاهرة، ولكن الوهمية بالطبع، التي تقترن باللغة المبتذلة؛ فعلى سبيل المثال، لاحظ جونسون أن أديسون كان قادراً على تناول موضوعات وضعية في أشعاره اللاتينية "التي لم يكن ليغامر بكتابتها بلغته [الإنجليزية]". ويأتي السبب في الحال "عندما تكون المادة وضعية... تقدم اللغة المبتذلة وسائل راحة عظيمة، حيث لا يوجد شيء وضيع في هذه اللغة لأنه ليس هناك شيء مألوف"^(٢٠). لا شك في أن هذا سبب من الأسباب التي جعلت شعراء القرن الثامن عشر يكثر من استعمال الكلمات والعبارات اللاتينية جزءاً

(*) في الواقع تعني كلمة bathos الإثارة غير الصادقة أو المفتعلة أو الفجة لعواطف مثل التعاطف أو الرقة أو الحزن وما شابه ذلك، كما تعني الابتذال، لذلك ترجمنا عنوان هذا الكتاب بـ "العاطفية المبتذلة"، أي محاولة مبتذلة أو مفتعلة أو لا تناسب المقام لاستمرار عاطفة ما لدى القارئ أو المشاهد أو المستمع نحو الكاتب أو الخطيب وما يتحدث عنه. (المترجم)

(١٩) Harris, *Inquiries*, والشاهد في هذا الموضع مستلهم من شكسبير *Shakespeare's Julius Caesar*

(٢٠) Johnson, *Lives*, II,

أساسيًا من لغتهم على أمل أن يمسكوا بقدر من ذلك الحياء في النبوة. في العادة تم إبراز أن الكتاب انكبوا على كتاب فن الشعر الإنجليزي *Art of English Poetry* (١٧٠٠) لإدوارد بيش Edward Bysshe بصفته مستودعا للتعبيرات المستهلكة والصفات المنتقاة، فعلوا ذلك طوال القرن [الثامن عشر] تقريبًا. ومن أهم ما كان في الخلفية مستودع اللاتينية في كتيب خطوة نحو جبل بارناسوس^(*) *Gradus ad Parnassum*، وربما لم يكن كرسنوفر سمارت Christopher Smart الوحيد الذي استخدم القواميس اللاتينية وسيلة تساعد على التأليف. وجد سمارت عبارات قابلة للترجمة والاقتباس عند اينزويرث Ainsworth الذي راجع وليم يونج William Young قاموسه عام ١٧٥٢، كان سمارت الأصل لشخصية بارسون آدمز Parson Adams وصديقًا لهاريس وهنري فيلدنج. ومع ذلك لم يتم إظهار دور وضع المعاجم في تأسيس المعايير الأسلوبية للشعر الإنجليزي في القرن الثامن عشر.

كانت "اللغة الشعرية" diction حتى تلك اللحظة أسلوب إعلاء شعري poetic elevation فقط. ولم يكن الشكل الجديد، الرواية - التي كانت تكتب بالأسلوب الوسيط - قد دخلت في مجال النقد بأية صورة جادة بعد. كان هناك إقرار بأن النثر يمكن أن يتطلب أحيانًا درجة من الإطالة البلاغية rhetorical amplification لتحقيق أثر رائع، وكان من الممكن انتقاء الأقسام مشبوبة العاطفة من كتابات ثوسيديدز أو شيشرون أو كلارندون Clarendon للتعليق عليها باستحسان. لكن معظم الضرورات حديثة العهد في النثر ساعدت توماس سبرات على المطالبة بأسلوب نثرى أبسط، مؤكدًا على الجانب الدلالي denotative لا الجانب الإيحائي connotative، وكان سيكون أكثر رواجًا من توماس براون Thomas Browne، وتجنب السادة الإنجليز حديثو العهد (بنيان Bunyan وديفو وسويفت) الأسلوب السامي high style في معظم الأحيان. لذلك لا نعجب عندما نعرف أن البلاغة في هذه الفترة لم تكن قد سايرت صعود الرواية بعد. تعرض هيو بلير لمناقشة أعمال ماريفو Marivaux وروسو وديفو على عجل في كتابه محاضرات (١٧٨٣)، بينما كتب جيمس بيتي مقالة عن القصة الرمزية الأخلاقية fable والرومانس في كتابه أطروحات أخلاقية ونقدية *Dissertations*

(*) جبل بارناسوس Parnassus جبل في وسط اليونان، وهو جبل تقسه ربات الفنون. (المترجم)

Moral and Critical (١٧٨٣) الذي يعتبر بداية التحليل الجاد للقصص النثرى - وكتاب *The Progress of Romance* (١٧٨٥) لكلا ريف Clara Reeve كتاب أكثر تطوراً وأوسع تغطية. يتناول بيتي الموضوع من خلال مفهوم القصة الرمزية allegory (الذي لم يوف حقه في معظم المنظومات البلاغية القائمة على الشعر)، ويلتفت لأعمال بنيان وسويفت وأريثوت وديفو^(٢١). وكانت النماذج الموجودة قد استبعت القصة الرمزية من الانطلاقات العليا للإبداع الأدبي، ولذا أنكرت عليها احتلال مكانة في النقد الجاد.

في البداية، كان النثر على سبيل المثال يعتبر مجافياً للسمو - والسمو مفهوم أساسي تم تحليله في موضع آخر من هذا المجلد. وكان يتم البحث عن سمو في الأدب بين الأنواع السامية التقليدية: الملحمة، المأساة، القصص الدينية، أو على الأقل في القصائد الغنائية البندارية [نسبة إلى بندار]. وهناك فقرة جذابة تناسب هذا الموقف في خطاب أرسله فيلدنج إلى هاريس عام ١٧٤٢ بعد نشر رواية جوزيف أندروز مباشرة. يقول فيلدنج: "أخشى أن يتم التسليم بسهولة بأن أي نوع من الأسلوب غير السامي يمكن الوصول إليه من خلال النثر. وماذا يحدث لو استطاع النثر أن يحقق ذلك، ورأى أن رفعة النثر وفخامته أسمى من رفعة الشعر وفخامته. هل تسمح لي بأن أقول إن الفردوس المفقود مكتوبة نثراً"^(٢٢). يقوض فيلدنج هنا التمييز المعتاد الذي يقوم على أن ملتون كتب قصيدته الملحمية بالشعر المرسل blank verse، ويوحى ذلك بأن الأساليب المتاحة للنثر يمكن أن تعوض غياب القافية. وفيلدنج نفسه شخصية أساسية في الموضوع. فممارسته كروائي انتزعت اعترافاً بالطريقة التي استغل بها الشكل الجديد الأنواع التقليدية وقوضها: ربما لم يتم الاعتداد إلا بممارسة ماريفو من هذه الزاوية. ولكن ماريفو لم ينظر لإجراءاته بالدرجة نفسها التي نظر بها فيلدنج الذي أثارت مقدمته لروايته جوزيف أندروز قضايا كبرى خاصة بالتصنيف والتعريف، وفي غضون سنوات كتب فيلدنج رواية أكثر إبانة لتقنياتها وأكثر وعياً بذاتها وهي رواية توم جونز. كان

Elledge, *Essays*, II, (٢١)

The Correspondence of Henry and Sarah Fielding, ed. M. C. Battestin and C. T. Probyn (Oxford, 1993), (٢٢)

الناقد الذى بإمكانه أن يطور هذه النظرات الثاقبة يدرو Diderot، إلا أن ذوقه مال لرتشاردسون، وظهرت طريقته الروائية أكثر وعيًا بذاتها فى روايته ابن اخى رامو *Le neveu de romeau* ولم تنشر حتى عام ١٧٩٣ (وظهرت روايته جاك القدرى *Jacques le fataliste* عام ١٧٩٦). من الجدير بالذكر أن مداخل الموضوعات الأدبية فى دائرة المعارف الفرنسية *Encyclopédie* سواء كتبها مرمونتل أو فولتير أقل جذرية وتقدمية من مداخل الموضوعات الاجتماعية والسياسية. ولكل هذه الأسباب لم يتم استيعاب الرواية على نحو مناسب فى النقد السائد خلال تلك الفترة، وظلت قضايا الأسلوبية تدور فى مجال "الشعرية" بالمعنى التقنى أو التقليدى للكلمة (٢٣).

وأصبح من الشائع التفريق بين أنواع الشعر على أساس معجم مفرداتها، بالرغم من أن أمورًا أخرى مثل التراكيب اللغوية كانت تؤخذ فى الاعتبار. ويعبر روبرت لاوث Robert Lowth فى كتابه محاضرات عن الشعر المقدس لدى العبريين *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* (١٧٥٣ باللاتينية، ترجم للإنجليزية ١٧٨٧) عن هذه القضية كما يلى: طبيعة الشعر أن "يكون مختلفًا تمامًا عن اللغة الشائعة، لا فى اختيار الكلمات فحسب، بل وفى بناء الجملة حتى يحدث طريقة فى التعبير متفردة وأكثر روعة". وبوجه عام، لم يشعر المنظرون أن من واجبهم أن يحددوا المفردات الدقيقة التى تحدث هذا الأثر الرائع، وكان على كل شاعر أن يضيف قائمة المفردات الخاصة به مستخدمًا ذوقه الخاص (أو فى الواقع العملى، من خلال الرجوع إلى كتاب بيشى أو باستيعاب العبارات اللاتينية فى اللغة الإنجليزية بالرجوع إلى مصادر مثل خطوة نحو جبل برناسوس). ويذكر نقاد مثل بيتى عددًا من العبارات الخاصة - عبارات مهجورة، صفات مركبة، وهلم جرا - ولكنهم يستشهدون بهذه العبارات توضيحًا لـ "الأسلوب الشعرى"، لا باعتبارها مكونة له (٢٤). وظلت مهمة البلاغة - كما كانت فى العصور القديمة - تتمثل فى بيان منهج واسع، وتحديد مستوى

(٢٣) يعالج المؤلف النثر ولكنه لا يطبق القصص بالرغم من جيد لهنرى وساره فيلبرنج. Harris, *Inquiries*. Henry and Sarah Fielding.

Stone, *Art*, (٢٤).

التعبير اللغوي الكفاء لمهام معينة، وهذا المنحى توفيقى، وليس تحليليًا. فنادرًا ما كان هناك شعور بأن "النقد التطبيقي" لنصوص مفردة، مثل ذلك الذى كان يقوم به أديسون وجونسون، ملائم في سياق كتيب نقدي عام.

يختلف كيمز في نواح عديدة مهمة، فمجال إشارات الضمنية allusions واسع بشكل استثنائي، فهو يشير إلى نصوص فرنسية وإيطالية ولاتينية، ويصر على الشعر، على الرغم من إقراره بترجمة ماكفرسون لأوسيان ويستشهد بشكسبير كثيرًا، كما أنه يهتم بالأدب الجديد أكثر من سابقه، ولا يقتصر اهتمامه على فنجال^(*) *Fingal*، بل يمتد ليشمل أعمال درايدن وبوب وسويفت وأديسون. وتقدم مناقشته مجموعة من النصوص الأدبية الكلاسية في عصر نادرًا ما كانت تنشر فيه مجموعات كبيرة الحجم، وذلك وضع تغير في العقود الأخيرة من القرن فقط. وأخيرًا، على الرغم من أن كيمز يحلل أنواع المجاز نفسه tropes مثل البلاغيين السابقين (الالتفات apostrophe، المبالغة hyperbole وما شابه ذلك)، فإنه يصب جل اهتمامه على بنية أساليب لغوية مثل التوازي التركيبى parallelism والطباق antithesis، ويتوقف أمام نظم الشعر versification طويلًا. والنتيجة أن كتابه عناصر النقد يقدم وصفًا أكمل وأكثر أدبية على نحو مباشر للقضايا الأسلوبية أكثر من الكتيبات التقليدية.

كتب كيمز جزءًا ذا جانبية خاصة عن الصور البلاغية figures الجديدة خاصة الاستعارة. وهنا يبدو لي، مع تقديرى واحترامى لستون Stone، أن مدخله الفلسفى دعم منهجه وجعله مقتنعًا؛ فعلى سبيل المثال، شرحه للطريقة التى تتميز بها الاستعارة عن التشبيه (فى الاستعارة، مازال الموضوعان متميزين من ناحية الفكر، ولا يندمجان إلا فى التعبير^(٢٥)) يستبق المفهومين الحديثين عن المشبه tenor والمشبه به vehicle، أو الدال signifier والمدلول signified، ولذلك لا ندهش عندما نجد أن إ. أ. رتشارد I. A.

(*) وهو العمل الشعرى الذى نسبته ماكفرسون (١٧٦١) لأوسيان زاعمًا أنه ترجمه عنه. (المترجم)

Kames, *Elements*, II, (٢٥)

Richards يخصص بعض الصفحات لكيمز في كتابه فلسفة البلاغة *Philosophy of Rhetoric*، حيث إن كتابه عناصر النقد يقدم رؤية متقنة للغة المجازية *figurative language*، علاوة على أن كيمز لا يتناول المفردات الشعرية *poetic idiom* على أنها مسألة كلمات منفصلة، بل يتناولها في سياق منظومة لفظية^(*) *verbal patterning* بما فيها التركيب النحوي *syntax* والإيقاع *rhythm* والصوت *sound*، ووصفه للأسلوب ينقل الخطاب من خطاب الكلام *parole* إلى خطاب اللغة^(**) *Langue*. وإذا نظرنا إلى مشروع كيمز بوجه عام، نجد أنه يكف عن وصف الاستعارة بالنسبة لوظيفتها كأسلوب زخرفية أو تضخيم، فهو ينظر إلى المجاز على أنه وسيط تحويلي للفكر *transformative agent of thought*، وعلى الرغم من أنه يحتفظ بالمنهج التصنيفي للبلاغة القياسية، فإن الفئات أكثر تقدماً عنده، وبذلك يقدم جدولاً للأبدال الاستعارية *metaphoric substitutions* العديدة من ثلاثة أوجه: كلمة ملائمة للسبب، تستخدم بصورة مجازية، لتفسير النتيجة^(٢٦). وعلى الرغم من

(*) نجد هنا مفهوم النظم الجرجاني نفسه الذي تحدثنا عنه في هامش سابق عند حديثنا عن النسج أو السبك، أي أن جمال اللفظ ينبع من انتظامه في سلك أو عقد مجموعة أخرى من الألفاظ، ومن الجدير بالذكر أن الجرجاني يؤكد على ضرورة معرفة الشاعر بالنحو حتى يتمكن من وضع الألفاظ في الموضع الذي يبرز المعنى الذي يريده وحتى يعرف المعاني المختلفة التي تتولد عن تغيير مواضعها. (المترجم)

(**) يميز سوسير بين الكلام *parole* (أي الأداء اللغوي لشخص ما حيث يعتبر هذا الأداء أحد التجليات الممكنة للغة، أي أنه مجرد حالة من حالات استعمال اللغة) واللغة *langue* (أي مجموعة القواعد والمفردات والقوانين والأعراف التي تشكل الرصيد أو المخزون الكامل للغة ما التي ينهل منها المتحدث عندما يتكلم). ومن الجدير بالذكر أن هذا التمييز يناظر تمييز تشومسكي بين الأداء *performance* (أي الأداء اللغوي لفرد ما، أو لكل الناطقين بلغة معينة على حدة) والكفاءة *competence* (أي مجموعة القواعد الكلية للغة التي يأخذ كل فرد منها بنصيب عندما يتكلم). ومن الملاحظ أن اللغة حسب المفهوم السوسيري أو الكفاءة بالمفهوم التشومسكي نظام عام أو كامل لا يستطيع فرد أن يلم به إماماً كاملاً، أي أنه اللغة في حالة كمالها. (المترجم)

أن النقاد الأوائل اهتدوا إلى هذه الصياغات من آن لآخر، فإنهم لم يقوموا بالمهمة بمثل هذا الإتقان، كما أن تفريقهم بين الاستعارة والقصة الرمزية وهيئات الكلام والمجاز أكثر شكلية من التفريقات التي قام بها كيمز. علاوة على أن عرض كيمز المتوسع للاستعمالات المجازية "غير الملائمة" والأسس الجمالية لرفضها تدخل في باب حسن التقدير النقدي الأصيل. ويمكننا أن نضيف قائلين إن كيمز سبق جونسون في عدة نقاط: إذ عبر كيمز عام ١٧٦٢ عن الرأي نفسه في محاكاة الواقع في المسرح *dramatic verisimilitude* التي ذكره جونسون في مقدمة لشكسبير *Preface to Shakespeare* عام ١٧٦٥، كما أن إيضاحه أن "الاستعارة الشاطحة للغاية... تصير غير مستساغة لأنها تجهد الذهن"، الذي يستشهد فيه بكاولي Cowley، تسبق كتاب حياة الشعراء *Lives of the Poets* لجونسون (٢٧).

في الواقع، تستند مناقشة جونسون للشعراء الميتافيزيقيين على الأفكار المألوفة في عصره، على الرغم من أنها أكثر فصاحة ونقاء وتفصيلاً من الشروح السائدة آنذاك، ويعجب بطاقة شعر كاولي، ويعرف الابتكار الذكي Wit بالنسبة للشعراء الميتافيزيقيين بأنه "توع من انتلاف الصور النشار" *discordia concors*، وهي عبارة جعلت ناقدًا في القرن الثامن عشر ينكر أن الصور البلاغية الشاطحة *conceits* مجرد تلاعب بالألفاظ، فإن جونسون ينكر على كاولي القوى التأثيرية الأساسية للشعر عندما يلاحظ أنه "ليس وجدانياً مطلقاً ونادراً ما يعرف سمو". كما أن التناول المتواصل لما يساعد على نجاح التشبيه الشعري يبلغ مكانة حكم قريب من حكم كيمز ("لوحظ أن التشبيه لا يكون مستساغاً بمزيد من قوة الشبه أو ضعفه") (٢٨). وحتى نبسط هذه الفكرة المعقدة، نقول إن جونسون يعمق ويهذب الفكرة السائدة عن اللياقة عندما يتناول القضايا الأسلوبية، ولكن من المؤكد أنه لا يتخلى عن مبدأ الصحة. يفشل كاولي وأنداده لأن وسائلهم اللغوية لا تناسب الآثار الشعرية التي ييغون تحقيقها: لأنها مسألة انتهاك للياقة.

(٢٧) نفس المرجع.

Johnson, *Lives*, I, (٢٨)

أكثر صفة ألح عليها نقاش اللغة المجازية في القرن الثامن عشر كانت إفعام الوصف بالحيوية البالغة vividness، أى القدرة على رسم صورة مفعمة بالحياة لما يتم التعبير عنه فى ذهن القارئ. ونجد أن النظرية المعرفية الكامنة وراء ذلك هى نظرية لوك. ولعل إرجاع هذه الحيوية التصويرية إلى استخدام بلوتارك للكلمة اليونانية enargeia^(*) وقد أوضح جان هـ. هجستروم Jean H. Hagstrum كيف نشأ هذا المفهوم فى مجال البلاغة، ثم تم تعميمه ليشمل الأدب ثم الفنون البصرية. وتبناه تلاميذ لونغينوس، ثم تم الخلط بينه وبين المصطلح الأرسطي^(**) energeia^(**) فى بعض الأحيان. ولكن التمييز بين المصطلحين لم يكن حاسما كما يرتجيه المنظر الحديث، ففي القرن الثامن عشر كان المصطلحان يستخدمان لتأييد كتابة توصل إحساسا أو مشهدا بقوة وفورية وتألق. فعند كل الكتاب الذين كانوا يتناولون الأسلوب قبل العصر الرومانسى، كان على الاستعارة [وكل أنواع المجاز بوجه عام] أن توصل رسالة محددة سلفا بتأثير قوى. كانت هناك خلافات بين بعض النقاد ومدارس البلاغة المحافظة بدرجة أو بأخرى، ولكن لم يكن هناك نزاع حول أن اللغة المجازية يقصد بها الإعلاء والتجميل والتمثيل بوضوح خاص. وينبع ذلك من موقف شامل نحو الأسلوب يقيم اللغة على أساس لياقتها، أى ملاءمتها للغرض التمثيلي، موقف يرى الصياغة اللفظية آلية وليست ابتكارية. وكان ذلك يسرى على المفهوم القديم للإلقاء elocutio باعتباره نموذجًا للنطق التعبيري، كما أنه يسرى أيضا على مفهوم الإلقاء elocution عند كتاب من أمثال كامبل.

(*) تعنى كلمة enargeia الوضوح والتوضيح والشرح والوصف التفصيلي المفعم بالحياة، أى أن المصطلح يخص طريقة الوصف ومدى امتلاء هذا الوصف بمفردات وتعبيرات تجعل الشيء الموصوف متجسدا وحيا فى مخيلة القارئ. (المترجم)

Hagstrum, *Sister Arts*, (٢٩)

(**) تعنى كلمة energeia الطاقة والعمل والنشاط وحيوية التعبير، وهى مشتقة من كلمة energos التى تعنى النشيط أو الفعال، وهذه الكلمة مشتقة بدورها من كلمة ergon التى تعنى "عمل" مضافا إليها المقطع en- الذى حول الاسم إلى فعل، أى أن المصطلح يعنى التعبير المفعم بالحيوية، أى أنه يخص الصياغة اللغوية التى تقوم على اختيار الكلمات التى توحي بالحيوية والفعل والنشاط. (المترجم)

كان جيمس هاريس ناقدًا بإمكانه أن يحدث تغييرًا كبيرًا، وكانت له مواقف شديدة الفردية إزاء قضايا عديدة، وتبنى النظرة التقييمية الصارمة - "والآن بالنسبة للمعرفة، كيف نحب، ثم ما الشيء الجدير بالحب، أولهما موضوع البحث النقدي المسهب" (٣٠) - وله بعض الآراء الفطنة في الاستعارة، إلا أنه يتراجع في النهاية إلى الحاجة المعتادة لتفادي الحشو bombast من جهة، والسوقية vulgarity من جهة أخرى. ولسوء الحظ يعد كتابه أبحاث *Inquiries*، مثل غيره، كتابًا غير متأنٍ ومربك في ترتيبه، ونادرًا ما يعكف على أي موضوع حتى يكون مقنعًا؛ فهو ينتقل بسرعة من اللغة الشعرية إلى الاستعارة على الرغم من أنه ينادى بهذه التمييزات في النقد، كما أن اشتقاقه للألفاظ بمناسبة وبدون مناسبة على نحو قاتل (بما أن القصيدة من اسمها تراعى أمورًا عديدة تتعلق بالأرض، (القصيدة الزراعية Georgica) ... (٣١) يصرف القارئ عن النظرات الثاقبة التي يبديها في جدله. هاريس مثال شيق للناقد الذي يرغب في إعادة تأكيد المعايير الأرسطية التقليدية، فإنه يرفض (أو لا يستطيع أن يمتلك ناصية) المناهج البلاغية المعيارية في التحليل. وبما أنه يكرس نفسه لمهمة إعادة القواعد إلى منزلتها السابقة حيث تسرى دومًا على كل الأدب الجيد، حتى على شكسبير الذي يبدو غير خاضع للقواعد، فإنه يقاوم تيارًا نقديًا كان يسعى لأن يستببط معايير جديدة تستطيع أن تستوعب مجالًا أوسع من النصوص. وساعد أديسون على أن تسير هذه الحركات نحو مجراها الطبيعي عندما مدح القصة الشعرية صيد الطريدة Chevy Chase وتناول "طريقة الكتابة التي تستلهم عالم الجان" fairy way of writing (مجلة سبكتاتر، العدد ٤١٩). حاول نقاد مثل هيرد Hurd ووارتون Warton أن يدخلوا عناصر قوطية وعجبية في مجال النقد، على الرغم من أن ذلك اقتصر في الغالب الأعم على توسيع موضوعات الشعر والتخفيف من حدة قوانينه (فلم يدل أي من الكاتبين المذكورين بدلو كبير في اللغة في حد ذاتها). وهاريس أكثر تمسكًا بالتقاليد فيما يتعلق بالقضايا الأسلوبية (على سبيل المثال،

Harris, *Inquiries*, (٣٠)

(٣١) كان المؤلف يؤمن بنقل المعرفة عن طريق مناقشة معاني الكلمات وأصولها Harris, *Inquiries* انظر

Fielding, *Correspondence*, p. 163

الجناس الاستهلاكي alliteration أو استعمال الكلمات أحادية المقاطع monosyllables)، فإن عجز عن صبب تعليقاته غير المتجانسة في أى شيء أكبر من مجرد جدل متفكك لصالح المعايير التقليدية. وهو يقتبس كثيراً، وأحياناً تكون هذه الاقتباسات في محلها، إلا أنه كان يفتقر الحس الفعال باللغة الأدبية الذي كان من الممكن أن يستتبط أسلوبية متجانسة من هذه المواد.

وهنا يمثل هاريس أحد طرفي السلسلة النقدية، كما كان كيمز يمثل الطرف الآخر. وكان جونسون أقرب إلى مركز هذه السلسلة حيث يطرح أفكاراً غير ثورية عن طبيعة اللغة الشعرية (كما رأينا)، إلا أنه تمكن من أن يخرج من إطار فئات البلاغة الصورية إلى النقد الدقيق التفصيلي لنصوص معينة، خاصة في كتابه حياة الشعراء. عندما قال جونسون في بحثه الذي نشره في مجلة المستطرد (عدد ٨٦) إن ملتون "يبدو أنه التبس عليه أمر لغتنا التي يتمثل عيبها الأساسي في الخشونة والفظاظة"^(٣٢)، كان يردد شكوى عامة. ولا يميزه إلا الأسلوب القائم على البرهان، الذي سمح له بأن يحدد الموقع الدقيق ("الإقاعات الفظة") في نص ملتون وسببها، كما يميزه تجنبه للفئات المدرسية لصالح تقدير وظيفي متحرر سريع لأسلوب الكاتب.

- ٣ -

يتردد هذه الأيام أن كل قصة تاريخية نوع من القصص المختلفة التي يتم تلفيقها لأغراض أيديولوجية. ولا شك في أن قصة النظريات الأسلوبية في القرن الثامن عشر يمكن أن تخضع لهذه الرؤية، حيث إنها انتقائية وقيمة. ولكنها ستكون في هذه الحالة تاريخاً غريباً للنقد تحل محل قصة مختلفة تماماً. كان الأبطال الأساسيون في هذه القصة، في الفترة بين هيمنة لوبوسو وبوالو وصعود الفلسفة الجمالية الألمانية، بريطانيين، فلقد كان درايدن وأديسون وبوب وجونسون أبرز عقليات نقدية أدبية في ذلك الوقت، وكان أديسون وجونسون أكثر العقليات إبداعاً في التنظير للموضوع. ولا سبيل إلى إنكار أن البلاغيين الجدد في منتصف

القرن وضعوا أساس نظرية تستمر حتى الفترة الرومانسية وحتى القرن الحالي. ولن يقبل كل المعلقين الدور الذي خصص لـكيمز في هذا الفصل، إلا أنه قد أضفى على الموضوع الطابع الفلسفي الواضح، في ظني، وأدخل فيه معيارًا للقطنة الأدبية، الأمر الذي منح كتابة عناصر النقد دلالة خاصة. ومن الصحيح أيضًا أن القصة التي روينها هنا ما هي إلا حبكة فرعية وسط عشرات الحكايات المناظرة، التي تم سردها في مواضع أخرى من هذا المجلد. إن استخلاص خيط وحيد من هذا النسيج الزاخر سيزيف ما حدث بالفعل. ومع ذلك، هناك قدر لا بأس به من الصدق في التسلسل الواسع للأحداث. واستند البحث في اللغة الأدبية بعد أديسون على فكرة "الفعل الذهني" الذي يقوم به القارئ استنادًا مطردًا، ولم تعد الأسلوبية على يد ناقد مثل جونسون أو كيمز تعني حشر التعبيرات الشعرية في قوالب عديدة معينة مسبقًا، بل تعني تحليل فعالية الكلمات في الشعر بالنسبة لقدرتها على استحضار استجابة دقيقة لدى القارئ - وهي قضية يتم بحثها بالنسبة لنسج الكلمات وتداعياتها ودمجها وهلم جرا، وكانت هناك نظريات يستند إليها مثل هذا الموقف من الأسلوب، إلا أنها لم تعد النظريات الجيدة الصنع للبلاغة التقليدية.

العمومية والجزئية

ليو دامروش Leo Damrosch

كان فى جعبة الكتاب فى القرن الثامن عشر الكثير عن المكانة النسبية للعام general والخاص الجزئى particular، لكن بتلخيص آرائهم عن هذا الموضوع، تبدو التعقيدات والتناقضات مثيرة للسخط والانزعاج إن لم تكن غير قابلة للتعليل. وحتى يكون المرء فكرة واضحة عما كان يحدث فى ذلك الوقت، عليه أن يدرك أن القضية الأدبية النقدية فى هذه الحالة غير منفصلة عن القضية الفلسفية، وأن مناقشات هذه القضية تتخذ طابعاً جدلياً.

لقد اصطبغت الأوصاف الحديثة لهذا الموضوع حتى عهد قريب بافتراضات الشعرية فى منتصف القرن العشرين، قال رينيه ويلك René Wellek عام ١٩٥٥:

يريد معظم النقاد المحدثين أن يكون الشعر مجسماً وملموساً وديقاً لا أن يكون مجرداً أو عاماً... يمكننا أن نبين أن بعض النقاد ما قبل الرومانسيين كانوا أول من رفضوا عن عمد الرؤية الأقدم للشعر بصفته مجرداً عاماً، وحذروا من "عروق زهرة الزنبق، ظلال الخضرة النضرة". وحدث التحول فى أواخر القرن الثامن عشر، ولم نرجع إلى المثال الكلاسي الجديد (تاريخ النقد الألبى، الجزء الأول).

فى هذه الصياغة، يفهم ويلك ناقداً مثل صمويل جونسون (الذى يقتبس ويلك كلامه) على أنه مكرس نفسه لـ "المثال الكلاسي الجديد" حيث يتساوى العام مع المجرّد ويناقض المجسم والملموس الذى نفضله "نحن" وبعض النقاد "ما قبل الرومانسيين".

مثل هذا الوصف يشوه جونسون على نحو خطير بطريقة تدل على تنقيح مدرسة النقد الجديد للجماليات الرومانسية، وتواصل تلوين أوصاف القرن الثامن عشر. ولكن بعد أن طويت افتراضات النقد الجديد الآن فى أدراج الماضى، يمكننا أن نتناول القضية بطريقة أكثر

موضوعية، ونلخص التساؤلات الأدبية والفلسفية والأخلاقية التي سعى نقاد القرن الثامن عشر للإجابة عليها فيما يلي: (١) ما نوع الأشياء التي يصفها الشعراء؟ (٢) ما نوع الأشياء التي يمكنهم أن يصفوها؟ (٣) ما نوع الأشياء الواجب عليهم وصفها؟

بالنسبة للنقاد الذين تشكلت مواقفهم في القرن السابع عشر وتمسكوا بولائهم للأفكار الأفلاطونية، لا يمكن أن تكون لديهم مشكلة "عمومية" generality؛ لأن الجزئيات particulars لا تكتسب معنى إلا إذا تم النظر إليها على ضوء صورة أو فكرة عامة، ولذا قال جون دنيس John Dennis عام ١٧١١ إن هوراس يوجه الشعراء "ألا يستلهموا بشراً معينين فما هم إلا صور، بل صور مشوهة، من النموذج العام العظيم، بل عليهم أن يرجعوا إلى ذلك الأصل الفطري، وتلك الفكرة العامة التي وضعها الخالق في ذهن كل مخلوق عاقل" (الأعمال النقدية، المجلد الثاني). أصبحت العمومية مشكلة - وفي بريطانيا أكثر من أية دولة أخرى في أوروبا - عندما صارت متشابكة مع قضايا المنهج التجريبي empiricism، ذلك لأن المنهج التجريبي أكد على الفردية التامة للإدراك الذي احتاجه علم الجمال ليعيد استحضار قاعدة للمقولات الجمعية والنظرات الثاقبة القابلة للتعميم.

يسلم الفكر التجريبي بأن كل معرفة تتبع من التجربة، وأن التجربة تتأسس بدورها على الجزئيات. وكما يوضح لوك، يبرز سؤال: "بما أن كل الأشياء الموجودة مجرد جزئيات، كيف نتوصل إلى الصلات العامة؟" (الفهم البشري، الجزء الثالث، الفصل الثالث). يقدم لوك تفسيرين متداخلين، إلا أنهما غير متطابقين؛ يقول أحدهما إن الفكرة العامة يتم التوصل إليها من خلال عملية إسقاط؛ كأن نتوصل إلى مفهوم "إنسان" مثلاً من خلال حذف كل ملامح البشر كأفراد، تلك الملامح التي نجدها عند كل البشر (الجزء الثالث، الفصل الثالث). أما التفسير الآخر فيستبق الموقف الذي طوره بركلي Berkeley بعد فترة قصيرة، ويقول لا يمكننا أن نعرف إلا الجزئيات، إلا أننا عندما نقوم بالتعميم نختر ونهتم بصورة انتقائية بتلك الملامح التي تنقسمها هذه الجزئيات مع غيرها من الجزئيات، مثل "البياض" كصفة للطباشير والثلج (الجزء الثاني، الفصل الحادي عشر).

في كلا التفسيرين، يعتبر التجريد abstraction أو التعميم generalization عملية ذاتية، وتدل على الترابطات بين الجزئيات التي لا توجد إلا متوطدة داخل ذهن الشخص (الذي يسترشد كما يضيف هيوم Hume بالتوقعات اللغوية التي تملئها العادة الاجتماعية). لا يشير التعميم - كما تشير نظرية الكليات^(*) theory of universals عند أرسطو - إلى مقولات كلية universal categories موجودة بالفعل تشارك فيها الجزئيات إلى حد ما. إن فئات التصنيف مجرد بدع بشرية، فهي تستغل الصفات الموجودة بالفعل في الأشياء الجزئية، إلا أن هذه الصفات نفسها يمكن تصنيفها ووصفها بصورة مختلفة في المنظومات التصنيفية الأخرى.

إذا استخدمنا مصطلحات الفلسفة، يمكن القول إن هذه الآراء تعكس تحولاً ثقافياً كبيراً من علم الوجود ontology إلى نظرية المعرفة epistemology، وهو تحول يؤكد المدركات الحسية المتميزة للوعي الفردي بما أسماه ريتشارد رورتي Richard Rorty "انتصار البحث عن اليقين على البحث عن الحكمة" (الفلسفة). لكن كما أوضح رورتي، اليقين هو بدقة ما يصير مستحيلًا، لأن الوصف التجريبي للذهن كمشاهد داخلي يقول بأن ما ندركه ليس الأشياء

(*) الكلي هو من أو ما يشمل جميع الأفراد الداخليين في صنف معين مثل كلمة إنسان التي تشمل جميع أفراد البشر، أو كلمة حيوان التي تشمل جميع أفراد البشر والحيوانات الأخرى أو كلمة كائن التي تشمل جميع الكائنات، وتشمل الكليات عند المدرسين: الجنس (الكلي الذي يطلق على عدة أنواع مثل كلمة حيوان عندما تطلق على الإنسان) والنوع (الكلي الذي يطلق على عدة أنواع تنتمي للجنس نفسه مثل إنسان وبقرة وفرس وأرنب بالنسبة للكلية حيوان التي تعد الجنس الشامل لهذه الأنواع) والفصل (الكلي الذي يطلق على نوع تحت جنس أو يميز نوعاً عن آخر كالنطق بالنسبة للإنسان أو النباح بالنسبة للكلاب) والخاصة (الكلي الذي يدل على نوع واحد ويتعلق بصفة عارضة في هذا النوع كالضاحك بالنسبة للإنسان) والعرض العام (الكلي المفرد العرضي الذي لا يدل على صفة جوهرية لتحديد ماهية الشيء أو طبيعته ويشارك في معناه أنواع كثيرون كالبياض بالنسبة للثلج، فهذا البياض صفة أيضاً في الورق والجير وغيرهما الكثير). ومن الجدير بالذكر أن المدارس الفلسفية تختلف حول الكليات فيما يتعلق بوجودها في الذهن أم خارجه: فتقول الواقعية إنها توجد خارج الذهن وتقول التصورية بوجودها في الذهن وتقول الاسمية بأنها مجرد أسماء لا أكثر ولا أقل. (المترجم)

نفسها، بل "أفكارنا" عنها (وهذه الأفكار قد تكون صوراً موثقاً بها لهذه الأشياء أو لا تكون كذلك). لذلك فتجانس الطبيعة البشرية مسلمة جوهرية، عند كل من هيوم ولوك. التجريد عملية ذهنية لاستغلال الأفكار، وحتى نتجنب الارتياح فى أحدية الأنا^(*)، من الضرورى القول بأن التجربة المشتركة لدى البشرية تضمن صدق Solipsistic Scepticism هذه الأفكار.

من المعقول أن نكتشف عنصراً اجتماعياً سياسياً فى انشغال القرن الثامن عشر بالعمومية: فكما أن الميل الدائم نحو النظام "التسقيق" order و "الإتباع" subordination يعكس إحساساً قلقاً بانهيأرهما، كذلك يستجيب التأكيد على الحقائق العامة واتساق الطبيعة البشرية لنوعين من التحديات وهما الفردية الجزئية radical individualism والنسبة التاريخية historical. صرح هيوم: "هل تريد أن تعرف عواطف الإغريق والرومان وميولهم ومجرى حياتهم، عليك بدراسة طبع الفرنسيين والإنجليز وأعمالهما دراسة جيدة" (بحث Inquiry، الجزء الثامن، الفصل الأول). وهنا يتضح البعد الأخلاقى للعمومية: إن ارتياح هيوم خطوة أولى نحو التعرف على الأساس الراسخ للتجربة فى العرف الاجتماعى و "العواطف" التى توجه ذلك العرف. لذلك لم ينشد المنظرون فى القرن الثامن عشر "عمومية المتوسطات، كما يعتقد بعض الباحثين، أو عمومية عديم الملامح أو المجرد أو المبهم، بل عمومية الاشتمال والمجتمع الأخلاقى" على حد قول وليم إنجر (جونسون).

(*) كلمة solipsism مشتقة من كلمة لاتينية مكونة من جزأين أحدهما solus بمعنى "وحده" أو "بمفرده" والثانى ipse بمعنى "الأنا" أو "النفس". ويترجم مجمع اللغة العربية بالقاهرة مصطلح solipsism بـ"وحدة الأنا" ولكن هذه الترجمة توحى بدلالات مخالفة للمعنى المقصود، فتوحى - على غرار مصطلح وحدة الوجود - بأن الأنا كل متوحد ليس به انقسام أو انشطار، وليس هذا هو المقصود بالمصطلح. فبدل المصطلح على نظرية تقول بأن الأنا أو النفس البشرية هى الشئ الوحيد الذى تمكن معرفته أو التحقق منه، أى أن الأنا هى الحقيقة الوحيدة. لذلك عدلنا عن تلك الترجمة، ويمكننا أن نترجم المصطلح بـ"واحدية الأنا" أو "أحدية الأنا" أو "مركزية الأنا" حيث يمكننا أن نستغل دلالات لفظى "الواحد" و"الأحد" اللذين يستعملان لوصف الله سبحانه وتعالى باعتباره الحقيقة المطلقة الوحيدة فى هذا الكون. (المترجم)

إن هذا التأكيد على مجتمع التجربة يكمن وراء العملية التي جعلت منظري القرن الثامن عشر يؤمنون - اتباعاً للافتراضات التجريبية عن الأسس الملموسة للتفكير - بأن المصطلحات العامة تتلقى تجسيداً محدداً وواضحاً في ذهن كل قارئ^(١). مالت الدعوات ما بعد الرومانسية إلى الجزئية في الخواص particularity إلى تجاهل الحقيقة القائلة بأن كل الكلمات عامة، إشارة إلى شيء غير موجود بصورة فورية، ولابد من تخيلها على أساس خبرة القارئ (سواء أكانت هذه الخبرة تتصل بالأشياء "الحقيقية" أم بالطريقة التي تستعمل بها الكلمات)، كما تجاهلوا أيضاً الطريقة التي جسدت بها الممارسة الشعرية في القرن الثامن عشر درجة من الخصوصية specificity يمكن ألا توحى بها التصريحات عن العمومية. على سبيل المثال، إن وصف بوب لمصير بكنجهام Buckingham في رسالة إلى باثيرست *Epistle to Bathurst* وصف كثيف في تفاصيله كثافة تماثل أسلوب وردزويرث:

على مرتبة كانت مصنوعة من نفاية الصوف، لكن تم إصلاحها بالقش،
بستائر مطرزة، لم تكن هناك نية إلى شذوها قط....

إن تعليق بوب على النشيد السادس، البيت ٥٩٥ من ترجمته لـ الإلياذة، حيث يتراجع الطفل أستياناكس^(٢) Astyanax خائفاً من خوذة أبيه اللامعة، يوضح الموضوع النظري جيداً: لم تكن هناك لوحة أكثر روعة من هذه اللوحة... ما كل هذا إلا دقائق صغيرة، إلا أنها تم اختيارها ببراعة شديدة لدرجة أن كل قارئ يشعر بقوتها في الحال، ويمثل الكل في خياله بأكبر قدر من الحيوية، وذلك فقط يمكن أن يدحض الانتقاد الخاطئ الذي قام به البعض ويؤكد على أنه لابد على الشاعر أن يجمع الجزئيات العظيمة والنبيلة في لوحاته... هناك فرق شاسع بين الدقيقة الصغيرة والدقيقة التافهة، وأصغر الدقائق تصير ذات أهمية إذا تم لختيارها بعناية فائقة ولم يكن فيها لبس (قصائد).

(١) انظر Willioam Youngren, *Generality, Science , and poetie langiage*

(٢) أستياناكس هو في الأساطير الإغريقية الابن الصغير لهكتور وأندروماك، قتل عندما هزم الإغريق طروادة.

(المترجم)

كما يعيد القارئ خلق "اللوحة" الشعرية في خياله، تدب الحياة في "الجزئيات"، وما دام الشاعر قد انتقى هذه الجزئيات ونظمها جيداً، يمكن لها، الصغير منها والكبير، أن تمثل الواقع بدقة.

هناك تعقيدات تواجه محاولة الجمع بين الكلية الكلاسيكية الجديدة والجزئية التجريبية empiricist particularity، وربما يمكننا فهم هذه التعقيدات جيداً إذا بحثنا فيها عند جونسون ورينولدز Reynolds وبلوك Blake، وهم ثلاثة كتّاب يمثلون كافة المواقف بداية من التجريبية اللوكية [نسبة إلى لوك] حتى الأفلاطونية التي تم إحيائها. مادامت الكلاسيكية الجديدة تتضمن نظاماً من "القواعد" خاصاً بكل نوع genre-specific لم يحدث لها تطبيع كامل في بريطانيا، كما يتضح من ازدياد جونسون لـ "نقد [فولتير] الدقيق والضئيل" لشكسبير (مقدمة، الأعمال الكاملة، المجلد السابع)، ولكن جونسون في الوقت نفسه ينادى بـ "تمثيلات صادقة للطبيعة العامة" في سياق يستحق أن نصفه بأنه كلاسي جديد.

يدل مصطلح "الطبيعة العامة"، كما استخدمه معاصرو جونسون، دلالة غامضة على سلسلة من العمليات التجريبية تجري على معطيات التجربة، ويمكن أن يدل هذا المصطلح على: (١) أشياء يتم تأليفها من أجزاء توجد بصورة منفصلة في الطبيعة، مثل جونسو Juno عند الرسام اليوناني زوكسيس^(*) Zeuxis الذي رسمها بناء على ملامح العديد من النساء الحقيقيات، (٢) المتوسط الإحصائي لنوع بيولوجي، (٣) النمط البشري النوعي generic human type، بصفته معياراً يتجاوز الفروق المحلية، (٤) جوانب من العالم مألوفة على نطاق واسع، تستخلص إشارة الشعر إليها إدراكاً مشتركاً^(٢). ويبدو أن الصياغة الأخيرة هي التي كانت تجول في ذهن جونسون في العادة، فلقد قال لبوزويل Boswell إن "قيمة كل قصة تتوقف على صحتها، فالقصة صورة إما لفرد أو لطبيعة بشرية بوجه عام: فإذا كانت

(*) زوكسيس فنان يوناني قديم كان من أوائل الأثينيين الذين استخدموا التظليل في فنهم، وبالتالي حقق درجة من درجات الواقعية لم يحققها أحد حتى عصره، وكانت قمة نشاطه الفني بأثينا في أوائل القرن الرابع قبل

الميلاد وأثر تأثيراً كبيراً في الفن اليوناني والروماني القديم. (المترجم)

(٢) هذا الملخص يعتمد على: Abrams, *The Mirror and the Lang.*

زائفة، فإنها صورة للأشياء" (حياة صمويل جونسون، الجزء الثاني). وسواء أكانت الصورة تمثل فرداً معيناً أم الملامح المشتركة بين مجموعة من الأفراد، فلا يمكن فهمها وتقييمها إلا بالإشارة إلى ما يطلق عليه جونسون في موضع آخر "الحس العام أو التجربة العامة للبشرية" (حياة الشعراء، الجزء الثالث).

لذلك تقوم العمومية عند جونسون على نظرية تجريبية في الإدراك تثبت التوافق الموثوق فيه بين الظواهر الخارجية وعمليات الذهن التي تنظم هذه الظواهر وتؤولها. يقول جونسون عند تناوله لنقد درايدن إن "القواعد العامة تتوقف على طبيعة الأشياء وبنية الذهن البشري" (حياة الشعراء، الجزء الأول)، ويمكن تأويلها تأويلاً موثقاً به؛ لأن "الطبيعة البشرية متماثلة دوماً" (مجلة المفارم، العدد ٩٩، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني). كان هذا الإصرار على التجربة المشتركة يعلى مقاومة لاصطناع النوع الأدبي، مع تفضيل التمثيلات الشاملة لـ "قوضى الأغراض والأعراض المختلطة" التي [أي قوضى] تعكس "الحالة الحقيقية للطبيعة الدنيوية" (مقدمة)، كما يدل ذلك على تفضيل كل ما يحظى بألفة على نطاق واسع. كل معرفة جزئية، لكن بعض الجزئيات أكثر عمومية عن بعضها الآخر. يقول و. ر. كيست W. R. Keast: "الطبيعة العامة هي... ما يتعرف عليه كل البشر في كل مكان على أنه شبيه بأنفسهم، والطبيعة الجزئية هي ما يتعرف عليه البشر بوجه عام على أنه موجود فقط في بعض الأزمنة أو تحت ظروف معينة أو عند أناس محددين" (أسس نظرية) لذلك كان استحضر اللغة الأفلاطونية من أن لآخر في كتابات جونسون استحضرًا "طنانا"، وليس جوهرياً، فكما يستنتج ج. هـ. هجستروم J. H. Hagstrum "أراد أفلاطون أن يقوم الجزئي بكشف العام أو الكلي، وأراد جونسون أن يقوم العام باستدعاء الجزئي" (النقد الأدبي عند جونسون).

بما أن مهمة الشاعر تتمثل في أن "يستحضر الوقائع في الذهن" (مقدمة)، يجب عليه في البداية أن يوسع "ملاحظاته" الخاصة في "نظرة واسعة المدى" كما يقترح جونسون في الأبيات الأولى من قصيدته الزهو الباطل لأمانى البشرية *The Vanity of Human Wishes*. إن "المرأة الصادقة للعادات والحياة" عند شكسبير (مقدمة) عملية تراكم تجريبية:

"الطبيعة لا تمنح الإنسان معرفة، وعندما يتم تجميع الصور بالدرس والتجربة، لا يمكن للطبيعة إلا أن تساعد في دمجها أو استخدامها. ولم يكن في مقدور شكسبير إلا أن ينقل ما اكتسبه، وإن كان محظيًا من قبل الطبيعة، وبما أنه عليه أن يزيد أفكاره، مثل البشر الآخرين، من خلال الاكتساب التدريجي، نراه يزداد، مثلهم، حكمة كلما تقدم في السن".

يتم تجميع الأعمال الأدبية من رصيد المعرفة هذا، ثم تأتي مهمة القارئ في بعث حياة جديدة في صور هذه الأعمال. وكما الحال في وصف لوك للكلمات العامة أو في مقالات أديسون التي نشرها في مجلة سبكتاتر عن مباحج الخيال، يمنح القارئ وجودًا متخيلاً للوصف الشعري من خلال التفاصيل المستمدة من التجربة الشخصية. ويقول جونسون إن كاويلى Cowley يُضغِف "ما يمكن أن يكون في العبارات العامة عظيمًا ومقنعًا" بسبب إحصائه الزائد للتفاصيل. "ربما قيل لنا إن جبريل مُنح أرق أو أنصع ألوان السماء، إلا أننا حرمانا من تطوير الفكرة وفقًا لقدراتنا المختلفة على التصور" (حياة الشعراء، الجزء الأول). عندما أعاق كاويلى التعاون بين الشاعر والقارئ "فقد عظمة العمومية".

إن ملاحظة جونسون (أو بالأحرى ملاحظته الشخصية إملاك Imlac التي يصورها) في راسيلاس *Rasselas* أن الشاعر لابد أن يصف "الخواص العامة"، لا أن يعدد عروق زهرة الزنبق، تقوم على الأساس نفسه بالضبط: عليه أن يبين في صورته للطبيعة تلك الملامح البارزة اللافتة التي تستحضر الأصل في كل ذهن، ويجب عليه أن يهمل التميزات الأكثر دقة التي ربما يلاحظها شخص ويهملها آخر" (الفصل العاشر). والعمومية بهذا المعنى نقيض الإبهام، نقيض لذلك النوع الذي يستهجنه جونسون في مسرحيات راو Rowe حيث نجد "كل شيء عامًا أو غير محدد" (حياة الشعراء، الجزء الثاني). على العكس من ذلك، تمثل شخصيات شكسبير "أنواعًا"، لا "أفرادًا" محددين؛ لأنها تعكس "تلك العواطف والمبادئ العامة التي تثير كل الأذهان" (مقدمة). "شكسبير جعل الطبيعة دومًا مهيمنة على العرض والصادفة، وحتى إذا احتفظ بالطابع الجوهري، لا يهتم اهتمامًا كبيرًا بالتميزات الإضافية والطارئة، تتطلب قصته الرومان والملوك، ولكنه لا يفكر إلا في البشر". في الواقع، يمكن أن يقول شخص ما إن شخصيات شكسبير فردية لأن خصائصها يمكن التعرف عليها عالميًا:

"الشخصيات الفضفاضة والعامّة بهذه الصورة لم يتم تمييزها والحفاظ عليها بسهولة، ومع ذلك ربما لم يخلق شاعر آخر جعل شخصياته متميزة عن بعضها البعض بمثل هذه الصورة". بطريقة مشابهة تمامًا، تمتلئ روايات فيلدنج بتفاصيل زاهية، إلا أن هذه الروايات تقوم على نظرية فى الشخصية يمكن تعميمها ومتكررة تاريخيًا (مثل-اليونان والفرنسيين عند هيوم) بالقدر نفسه. يعلن الراوى فى رواية فيلدنج جوزيف أندروز (١٧٤٢):

لا أصف البشر، بل أخلاقهم، ولا أصف فردًا، بل نوعًا. ربما يرد شخص قائلًا، أليست الشخصيات مستمدة من الحياة؟ وأرد عليه بالإثبات، أعتقد أننى ربما أقطع بأننى لم أكتب إلا ما رأيته باستثناء القليل. ليس المحامى حيًا فحسب، بل يعيش منذ ٤٠٠٠ سنة (الجزء الثالث، الفصل الأول).

بالنسبة للعديد من معاصرى جونسون كان الوصف التجريبي للتجربة يفقد قوته، ومسيرة للتحويل من المحاكاة mimesis إلى القوة التعبيرية expressiveness التى يصفها إيرامز Abrams فى كتابه المرأة والمصباح *The Mirror and the Lamp*، طالبوا بأن يعبر الفن عن تفرد عبقرية الشاعر، لا توافقه مع تجربة قراءته. كتب إدوارد يونج Edward Young عام ١٧٥٩ "الطبيعة توجدنا فى العالم أصلاء، فلا يوجد وجهان أو ذهنان متماثلين تمامًا، بل يحمل كل سمة الطبيعة الواضحة للتمييز" (تخمينات حول الإنشاء الأصيل).

اقترن هذا التأكيد على فردية الشاعر بالتأكيد على فردية الأشياء التى يصفها. وقلب جورج كامبل موقف جونسون فى كتابه فلسفة البلاغة *Philosophy of Rhetoric* (١٧٧٦): "كلما ازدادت عمومية الاسم بحيث يشمل أفرادًا أكثر تحت لوائه، وبالتالي يتطلب معرفة أوسع فى الذهن الذى سيفهمه فهمًا صحيحًا، وجب أن يكون غير مميز ومبهما" (الجزء الثانى). بالمثل، ينصح لورد كيمز الشاعر بأن "يتجنب المصطلحات المجردة والعامّة بقدر الإمكان... فلا يمكن أن تصل الصور - التى هى عماد الشعر - إلى أى درجة من درجات الكمال إلا من خلال إدخال الأشياء الجزئية" (عناصر النقد، الجزء الأول).

يبرز ريتشارد هيرد Richard Hurd المساواة بين فردية الشاعر وخصوصية صورته: يفضل شكسبير "الفكرة المحددة على الفكرة العامة في موضوعات استعاراته أو ملابسات وصفه" لدرجة أن "كل خاصية مفردة للأشياء" تصبح مميزة، "وتبرز صورة الشاعر الخاصة بروزاً مميزاً أمام ناظرى قارئه" (الأعمال الكاملة، المجلد الثاني). ولكن النقد أمثال هيرد كانوا يفتقرون أساساً نظرياً متسقاً لتفضيل الجزئيات هذا، وانتكسوا في العادة على نحو متنافر إلى لغة المثالية الأفلاطونية Platonism. يقول هيرد نفسه في تعليقه على كتاب فن الشعر لهوراس يجب على الشاعر ألا يؤكد الجزئيات على حساب "الفكرة العامة للنوع"، وهي فكرة لا تجمع من "الحياة الحقيقية"، بل من "تصور أنبل لها يوجد في الذهن فقط" (الجزء الأول).

تعبّر أحاديث Discourses (١٧٦٩ - ١٧٩٠) يشوارينولدز Joshua Reynolds عن هذه التناقضات تعبيراً متواصلًا، وهي تناقضات متصلة ومتشابكة والتشابه لدرجة أنها تستحق أن يطلق عليها اسم نقائص antinomies، حيث يتم الشعور بأن المواقف التي لا سبيل لقياسها تتساوى في درجة صحتها. ويتم التعبير عن القضية الأساسية في الخطاب الأول، عندما يصف رينولدز التغير الذي حدث لرفائيل Raphael بعد أن شاهد لوحة سقف اسستوني Sistine Chapel لمايكل أنجلو: "استمد من هذه الطريقة المملة والقوطية وحتى التافهة التي تهتم بالتمييزات العرضية الدقيقة للأشياء الجزئية والفردية - استمد منها ذلك الأسلوب الفخم في التصوير الذي يحسن التمثيل الجزئي من خلال الأفكار العامة الثابتة للطبيعة". وهنا يحتل أسلوب التصوير هذا مكانة عالية نتيجة لاتساقه المزعم مع "الأفكار العامة" بالمعنى التجريبي. ويؤكد رينولدز في خطاب لاحق، كما أكد جونسون، على التساوى بين الصور الخارجية والتأويل الذهني: "فكرتني عن الطبيعة لا تشتمل على الصور التي تنتجها الطبيعة فحسب، بل وكذلك على طبيعة الذهن البشري والخيال وبنائهما وتنظيمهما الداخليين إذا جاز لنا أن نقول ذلك" (الحديث السابع). يمضي الرسام قدمًا، مثل الشاعر عند جونسون، من خلال "هذا الدمج الجديد بين تلك الصور التي تم تجميعها من قبل وإبداعها في الذاكرة" (الحديث الثاني).

يستحضر رينولدز سلسلة كاملة من معاني العام التي ناقشها القرن الثامن عشر دون أن يظهر أنها قد تكون مترادفة تمامًا، فيمكن أن يدل العام على كل ما هو مألوف على نطاق واسع: "لا يمكن لموضوع أن يكون مناسبًا إذا لم يكن جذابًا بوجه عام... لا بد أن يكون هناك شيء ما - إما في الفعل أو في الموضوع - يهتم به البشر بوجه عام، ويعزف عزفًا قويًا على وتر التعاطف العام" (الحديث الرابع). ويمكن أن يدل هذا على المعتاد *usual*، كما في المفهوم الكلاسي الجديد للياقة *decorum*: "لا يجب الدخول في التفاصيل الجزئية. فيجب أن تمنح هذه التعبيرات للأشكال التي تنتجها مواقفها بوجه عام". كما يمكن أن يدل أيضًا على "الصورة المركزية" المثالية (الحديث الثالث) التي لا تعتبر الظواهر الموجودة إلا تقريبات جزئية لها إما كشكل من أشكال المتوسط أو كمثال شبه أفلاطوني لـ "الكمال".

ولذلك عندما يستحضر رينولدز التجريد بالمعنى اللوكي [نسبة إلى لوك]، يفعل ذلك فعلًا مختلفًا اختلافًا دالًا: عندما يتعلم الفنان "أن يميز أوجه القصور العرضية للأشياء وإضافاتها الزائدة عن اللازم وتشوهات عن صورتها العامة، فإنه يشكل فكرة عامة لصورها أكثر كمالًا من أية صورة أصلية" (الحديث الثالث). لم يساو لوك أو جونسون بين الجزئية والتشوه أو بين التجريد والكمال، ويقدم رينولدز هنا نظامًا قيميًا ذا أوجه شبه أقرب للجماليات الأفلاطونية من التجريبية. كما يعلن في هذا الخطاب أن الفنون تطمح إلى "جمال مثالي أسمى من الجمال الموجود في الطبيعة المفردة"، بالرغم من أنه مازال يؤمن بأن "هذا الكمال والجمال المثاليين العظيمين لا يجب البحث عنهما في السماوات، بل على الأرض" و"لا يمكن اكتسابهما إلا من خلال التجربة". ويعلق هازرد آدمز Hazard Adams قائلاً إن رينولدز هنا يحاول "أن يجبر التعميم الاستقرائي المستمد من معطيات الحواس على أن يوافق الفكرة الأفلاطونية وبصير مطابقًا لها" "إعادة النظر في خطابات رينولدز"، ولا يمكن لهذه المحاولة أن تصيب إلا قدرًا من النجاح في أفضل الأحوال، لا النجاح كله.

يقوم علم الجمال عند رينولدز، كما هو عند جونسون، على أساس أخلاقي: ترفعنا العمومية فوق أوجه قصور الجزئيات ووساوسها، إلا أنه يختلف عن جونسون في أنه على

استعداد لأن يصف هذه الحركة من الجزئى إلى العام بأنها "إعلاء" شبه أفلاطونى نصعد فيه إلى جمال مثالى يتجاوز عالم الجزئيات:

كما أن الحواس فى الحالة الدنيا للطبيعة ضرورية لتوجيهها نحو سندنا، عندما يكون هذا السند آمنا سنكون فى خطر إذا اتبعنا الحواس بعد ذلك... لذلك من الضرورى لسعادة الأفراد ومن الضرورى لأمن المجتمع أن يعلو الذهن إلى فكرة الجمال العام وتأمل الحقيقة العامة... الجمال الذى نبحت عنه جمال عام وفكرى، إنه فكرة لا توجد إلا فى الذهن (الحديث التاسع).

ينتهى رينولدز إلى أن "تأمل الجمال الكامل لا يتوافق من عدة نواح مع ما يتوجه للحواس فقط" (الخطاب العاشر)، ويوحى قلقه على "أمن المجتمع" بأساس لهذا الطموح يقع خارج نطاق علم الجمال.

هذه التصريحات متناقضة ظاهرياً لأنها تتناقض الفرضيات التجريبية التى يؤيدها رينولدز فى موضع آخر، كما يمكن أن تبدو غير متوافقة مع طبيعة التمثيل البصرى؛ فمن بدهيات النظرية التجريبية أن الكلمات أشياء اعتباطية تستعمل فى تمثيل الأفكار، ولكن الصور التصويرية ذات علاقة أوثق بالأشياء التى تحاكيها، وكما يقول جونسون فى العدد رقم ٣٤ من مجلة أيدلر *Idler*: "لا يختلف الشعر والتصوير... إلا فى أن أحدهما يمثل الأشياء بعلامات دائمة وطبيعة، والآخر يمثلها بعلامات عرضية واعتباطية" (الأعمال الكاملة، المجلد الثانى). وأضاف جونسون فى حوار قائلاً إن "مظهر الطبيعة بوجه عام يمكن أن يكون مجال الشعر، لكن شكل الأشياء الجزئية لا يخص إلا الرسام"^(٣). كان رينولدز رساماً محترفاً، يرى أن كل الأفكار حتى أكثرها "عمومية" لابد أن يتم توصيلها دوماً من خلال الصور البصرية الجزئية، وكان رينولدز، مثل العديد من منظرى الفن بداية من عصر النهضة فصاعداً، منجذباً بصورة شبه حتمية نحو اللغة الأفلاطونية، وليست اللغة التجريبية، التى يمكن أن توحى بمدى جزئية الصور.

John Hoole, the Biographical Preface to John Scott (of Amwoll), Critical Essays. (٣)

وفي هذا الاتجاه يؤكد رينولدز أن "الغاية العظمى للفن تتمثل في التأثير في الخيال" (الحديث الرابع)، وأن الرسام يحفز إنتاج الصور الذهنية مثلما يفعل الشاعر بالضبط:

كلما تم سرد قصة، يشكل كل إنسان صورة في ذهنه للأعمال التي تقوم بها الشخصيات والعبارات التي تتفوه بها. والقدرة على تمثيل هذه الصورة الذهنية على لوحة التصوير هي ما نسميه الابتكار invention عند الرسام. وكما الحال في تصور هذه الصورة المثالية، لا يدخل الذهن في التفاصيل الدقيقة الخاصة بالملبس أو الأثاث أو المشهد الذي تدور فيه الأحداث، لذلك عندما يقدم الرسام على تمثيلها، يتبع تلك الظروف المصاحبة الضرورية الصغيرة بطريقة تؤثر في المشاهد بقدر ما أثرت في الرسام نفسه عند تصوره الأول للقصة (الحديث الرابع).

وهكذا لابد من كساء الأشكال البشرية في اللوحة التاريخية، ولكن لابد من تعميم ملابسهم: "ليس الكساء صوفاً أو تيلاً أو حريراً أو أطلس أو قطيفة: إنه منسوجات، ولا شيء غير ذلك".

وهكذا يستقبل "الأسلوب الفخم" بالإعجاب لا لأنه يصور الموضوعات النبيلة فحسب بل لأنه يستحضر سموً يجعل سرد التفاصيل الدقيقة مستحيلاً. صحيح أن لوحات التصوير الزيتي، على خلاف القصائد، لا يمكن أن تتغمس في الغموض الذي كان ضرورياً للسمو حسبما يرى بيرك (بحث فلسفي *Philosophical Enquiry*). فكما يلاحظ رينولدز، يمتدح بيرك وصف ملتون لحواء لأن ذلك الوصف يسمح "لكل قارئ أن يشكل التفاصيل حسب خياله الخالص"، بينما الرسام "مضطر لأن يعطي شكلاً محدداً، ويعبر عن فكرته الخاصة عن الجمال على نحو متميز" (الحديث الثامن). لكن إذا كانت هذه الفكرة عن الجمال عالمية من ناحية التصور، فإن "السمو في التصوير، كما في الشعر، يقوى بدرجة كبيرة ويستحوذ

استحوذاً كاملاً على الذهن لدرجة أنه لم يعد هناك متسع للاهتمام بالنقد الذي يركز على التفاصيل الجزئية" (الحديث الخامس عشر).

كان رينولدز رئيس الأكاديمية الملكية، ونظر إلى نفسه في كثير من الأحيان على أنه متحدث رسمي بلسان ثقافته، ويلقى كتاب جون باريل النظرية السياسية للتصوير *Political Theory of Painting* الضوء على الرسالة الاجتماعية السياسية الضمنية لكتاب رينولدز. إن تأكيد رينولدز على العموميات للبطولية لتصوير التاريخ يعكس دستور الإنسانية المدنية civic humanism حيث يقوم التصوير - بصفته فناً حراً (*) liberal art وليس فناً عملياً mechanical - بتدعيم الفضائل العامة للمجتمع الإنساني بوجه عام - في كل بلد وكل عصر"، على حد قول رينولدز في الخطاب الثالث. معظم الأفراد غير مؤهلين - نتيجة للفقر أو التزامهم الضيق بالافتناء (مثل التجار الهولنديين الذين طلبوا الفن الملىء بالتفاصيل الدقيقة

(*) لقد ترجمنا كلمة liberal هنا بكلمة "حر"، وعلى الرغم من تشابه هذه الترجمة مع المعنى الحرفي للكلمة، فقد جئنا بها على غرار الدراسات للحرية التي يقوم بها شخص ما بغية المعرفة، لا بغية تأهيله لحرفة أو مهنة معينة. ومن الجدير بالذكر أن مصطلح liberal arts يترجم في سياقه القديم بـ "الفنون السبعة"، ويدل على نظام كان متبعاً في الجامعات القديمة وجامعات العصور الوسطى بأوروبا، ويدل على الفنون السبعة التي كانت تدرس بهذه الجامعات وهي النحو والمنطق والبلاغة (بما فيها المنطق) والهندسة والحساب والفلك والموسيقى، ويرى أرسطو وأفلاطون أن الفنون السبعة هي تلك الموضوعات التي تنمي ذهن المرء وأخلاقه وحسه، تميزاً لها عن الفنون العملية أو التي تهدف إلى تحقيق منفعة عملية. وكان نظام الدراسة بجامعات العصور الوسطى مقسماً إلى دراسة الفنون الثلاثة trivium وهي النحو والمنطق والبلاغة وتؤهل الدارس لنيل درجة البكالوريوس أو الليسانس في الآداب بعد أربع سنوات من الدراسة، ثم دراسة الفنون الاربعة quadrivium وهي الحساب والهندسة والفلك والموسيقى التي تؤهل الدارس للحصول على درجة الماجستير في الآداب بعد ثلاث سنوات من الدراسة بعد الحصول على درجة الليسانس. ويطلق للمصطلح في الوقت الحاضر على العلوم النظرية أو الإنسانية في الجامعات كالفلسفة والأدب والتاريخ والرياضة البحتة وما شابهها من العلوم التي لا تؤهل الطالب للقيام بمهنة أو حرفة عملية معينة، بل تقتصر على توسيع معلوماته وثقافته وتنمية قدراته العقلية والذهنية والحسية أو التذوقية. (المترجم)

للغاية الذى وضعه رينولدز فى مكانة أدنى من مكانة الأسلوب الضخم) - لمزاولة الفضائل العامة، فهذه الفضائل يمارسها النبلاء الأحرار فى وقت فراغهم، وهم الرعاية المثاليون لرينولدز وأكاديميته.

يرى باريل Barrell أن التزام رينولدز بالعمومية يمثل جماليات وحدة اجتماعية تشجع فيها تمثيلات "الصورة المركزية" المشاهد على فهم المصالح العامة وتأييدها مما يجعل "الجمهور" شيئاً أكبر من مجرد مجموعة من الأفراد. إن فردية الذوق شاذة بطبيعتها، وكما هو الحال فى الفكر الاجتماعى عند هيوم، يصدق المذهب التجريبي للتمائل البشرى على الالتزام بقيم الجماعة. يقول رينولدز:

البنية الداخلية لأذهاننا والصورة الخارجية لأجسامنا متماثلتان تقريباً، ويستتبع ذلك بالطبع، فيما يبدو، أنه بما أن الخيال عاجز عن إنتاج أى شىء أصيل بنفسه ولا يمكنه إلا أن ينوع ويدمج تلك الأفكار التى تمده الحواس بها، سيكون هناك بالضرورة اتفاق فى خيالات البشر كما أن هناك اتفاقاً فى حواسهم... يقر الذهن المنظم جيداً بهذه السلطة، ويخضع رأيه الخاص للصوت العام... فالاتحاد العام للأذهان، من الدمج العام لقوى البشرية ككل، يصنع قوة لا سبيل إلى مقاومتها (الحديث السابع).

إن فهم الحقائق العامة يعنى التصديق على الوضع الراهن.

قام الشاعر والرسام وليم بليك William Blake - (ولد عام ١٧٥٧) وتشكلت مواقفه فى القرن الثامن عشر - بتذييل نسخة من خطابات رينولدز بحواش متقدة حماساً توضح صعوبات النظرية الجمالية فى القرن الثامن عشر، علاوة على أن عضوية بليك فى الجماعات السياسية الجزرية وتجربته كمصور نقاش يعانى فى سبيل كسب قوت يومه ملأته بالحنق الشديد على الأخلاق الاجتماعية التى يتكلم كتأب أحاديث بلسانها. وكتب بليك على ظهر صفحة عنوان كتاب رينولدز: "نظراً لأننى قضيت فترة ريعان شبابى وعنفوان عبقريتى تحت قمع السير يشوع وعصابته من الأوغاد المأجورين الماكربين دون وظيفة وبدون خبز، لا بد

للقارئ ألا يتوقع أن يقرأ في كل ملاحظاتي على هذه الكتب سوى السخط والاستياء" (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة).

كره بليك للتجريد والتزامه بـ "الجزئيات الدقيقة" معروف، وينظر إليهما في العادة على أنهما يعكسان تفضيلاً رومانسياً للفورية والتنوع. ولكن موقف بليك في الواقع موقف أفلاطوني في الأساس، وتتحول تعليقاته إلى استحسان كلما استخدم رينولدز اللغة الأفلاطونية. وبصفته مصوراً نقاشاً كان ملتزماً بـ "خط فاصل... مميز وحاد ودقيق" (كشاف وصفي *Descriptive Catalogue*، في الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة)، إلا أنه مقت المحاكاة الطبيعية ونادى بصور عامة تبدو في العادة متسقة مع صور رينولدز. في الكشاف الوصفي (كان مقصوداً أن يكون معرضاً للوحاته) يتحدث بليك عن عالمية شخصيات تشوسر بطرائق متوافقة تماماً مع آراء رينولدز عن رسم التاريخ: "شخصيات حجاج تشوسر شخصيات تشمل كل الأعمار والأمم... تتفاوت الأحداث العرضية على الدوام، ولكن الجوهر لا يتغير أو يتحلل مطلقاً".

يرى بليك أن اختلافه مع رينولدز ينبع من انشغال رينولدز التجريبي بالشئ المدرك في مقابل تأكيد بليك التعبيري على طريقة الإدراك. يمكن للشئ أن يكون عاماً ومتميزاً في الوقت نفسه لأن الرؤية هي التي تمنحه التميز: "الرؤية محددة وكاملة" (حواشي رينولدز، الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة) ليس للطبيعة مخطط لكن للخيال مخطط" (شبح هابيل *Ghost of Abel*). لكن هذه الرؤية للكلية universality مختلفة عن الوصف التجريبي للإدراك الذي يسانده رينولدز: "يعتقد رينولدز أن الإنسان يتعلم كل ما يعرفه، أما أنا فأعتقد عكس ذلك، أي أن الإنسان يجلب كل ما يمتلكه أو كل ما يمكن أن يمتلكه معه إلى العالم؛ فالإنسان يولد مثل بستان مزروع ومغروس بالفعل، هذا العالم شديد الفقر لدرجة أنه لا يستطيع أن ينتج بذرة واحدة".

كانت كليات بليك تشبه صور form أفلاطون شبيهاً جوهرياً، وهذه الصور مواضع فطنة، لا مواضع إدراك - مواضع للرؤية التخيلية وليست "الرؤية الوحيدة" اللوكية، حسب مصطلحات بليك - وهذه الصور أبدية وليست زائلة ولكن بينما تكون صور أفلاطون أكثر

حقيقة من صورها في عالم التغير، يصير بليك على التطابق بين مجالي الأبدية والزمن، اللانهائية والجزئيات. لذلك يظل بليك من أحد النواحي داخل النظام التجريبي الذي يرفضه عادة، معتقداً أن الحقيقة الوحيدة التي يمكن أن نعرفها هي حقيقة الإدراك الفردي. يقول كانط في نقد العقل الخالص *Critique of Pure Reason*: "أقصد بـ"الفكرة" Idea مفهوماً ضرورياً للعقل لا يوجد له شيء مناظر في عالم المحسوسات" (الجدل الإعلالي *Transcendental Dialectic*، الجزء الأول، الفصل الثاني). ويرفض بليك ذلك باعتباره صياغة لعقل يوريزني^(*) Urizenic زائف، ويصر على أن بديهيات الكليات intuitions of universals لا يمكن إلا أن "تعطى عن طريق الإحساس"، على الرغم من أن ذلك يتم بطريقة إحساس متخيل شديد الاختلاف عن الإدراك السلبي الذي تصفه الفلسفة التجريبية.

لم يكن بليك ناسكا يطمح للهروب من عالم الحواس إلى مجال أسمى، بل يطالب دوماً بأن عالم الحواس سيتحول عن طريق نوع من الرؤيا الداخلية interior apocalypse. ونظراً لأن بليك يستبقى الرباط التجريبي بين الفكر والإدراك فإنه يستشيط غضباً من التجريد اللوكي. أراد بليك، مثل لوك، أن يقول إن كل شيء ندركه يتدفق من الإدراك مباشرة، ولكنه، على عكس لوك، يريد أن يقول لنا إننا لدينا طرائق روحانية للإدراك يمكن من خلالها فهم الأشياء باعتبارها تجسيدات للصور الكلية. ويقول في الكشف الوصفي: "إن من لا يتخيل ملامح أقوى وأفضل وضوء أقوى وأفضل مما يمكن أن نراه عينه الفانية لا يتخيل على الإطلاق" (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة).

ربما يقول قائل إن موقف بليك يعكس، من وجهة نظرية المعرفة، التأكيد على الجزئية الذي يميز الفكر التجريبي (مع أوجه شبه أقرب لبركلي Berkeley من لوك الذي كان بليك يحتقره)، ولكن هذا القائل يقول إنه، من وجهة علم الوجود، يتأسس هذا الموقف على

(*) كلمة يوريزني Urizenic نسبة إلى Urizen الواردة في عنوان قصيدة بليك الطويلة التي كتبها عام ١٧٩٤ بعنوان سفر يوريزن *The Book of Urizen* وهي قصيدة تتناول الاستبداد الذي يمارسه رجال الدين واللاهوت. (المترجم)

استعارات الأفلاطونية الجديدة التي كان بليك متبحراً فيها. يكتب بليك في هوامش كتاب خطابات لرينولدز قائلاً إن "كل معرفة جزئية"، لكن الصورة تتشكل في الخيال. "كل الصور كاملة في ذهن الشاعر، ولكن هذه الصور ليست مستخلصة أو مركبة من الطبيعة، بل من الخيال" (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة). تحدث بليك عن الصور الكلية بطريقة تستدعي مجاًلاً شديداً الاختلاف عن مجال العالم المؤلف، حتى وإن كان ينادي بتجديد عالم الحواس. يعلق بليك في بعض هوامشه على وردزويرث قائلاً إن "الأشياء الطبيعية أضعفت الخيال داخلي وأمانته وطمسته، وما زالت تفعل ذلك حتى الآن" (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة). في رؤية يوم القيامة - وهي تعليق بليك على لوحته (المفقودة الآن) عن هذا الموضوع - يشطح بليك لدرجة أن يقول:

إن طبيعة الهوى الحالم للخيال غير معروفة كثيراً، والطبيعة الأبدية ودوام صورها الموجودة للأبد تعتبر أقل دواماً من الطبيعة التوليدية والنباتية، ومع ذلك يموت شجر البلوط، مثلما يموت الخس، ولكن صورته الأبدية وفرديته لا يموتان أبداً، بل يتجددان في بذرتها. بالمثل، تتجدد الصورة المتخيلة في بذرة الفكر التأملية (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة).

الصنوبر الحقيقي هو الصورة الأبدية، في مقابل أشجار البلوط الزائلة الموجودة في الطبيعة النباتية.

في النهاية، يحقق بليك توحداً بين العام والجزئي من خلال الإيمان، في تصور ليسوع بأنه المبدأ الموحد الذي تتدرج فيه الخيالات الفردية. "تتمثل حيوية الصور العامة في الجزئيات: وكل جزئي إنسان، عضو مقدس من أعضاء يسوع المقدس" (أورشليم، ٩١، البيتان ٢٩ - ٣٠، الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة). إذا استخدمنا مصطلحات أسطورة بليك، يمكننا أن نقول إن الجزئيات الدقيقة لا يكون لها وجود حي إلا عندما تسهم في هذه الصورة المركزية، وإذا لم تسهم فيها، ستنهار إلى نرات غير مترابطة للتجريبية.

رأى [لوس Los] كل جزئ دقيق، مجوهرات ألبون، تنسأل أسفل
بالوعات الشوارع والأزقة كما لو كانت ممقوتة.

صارت كل صورة كلية جبالاً قاحلة للفضيلة
الأخلاقية، وتصلب كل جزىء دقيق فى شكل حبات رمل
(أورشليم ٤٥، الأبيات ١٧ - ٢٠).

كما أوضح إ. ر. فاسرمان E. R. Wasserman فى كتابه اللغة الأكثر براعة *The Subtler Language*، تطورت الجماليات الرومانسية كرد فعل على ضياع عالم تصورى يمكن اعتباره مستقلاً ومستقراً. يضطر الفنان لأن يخلق نظامه الخاص فى صراع متجدد دوماً للخيال، نظراً لأنه يواجه عالماً نرياً من "الأشياء التى لا تستطيع ملكاته الإدراكية أن تكون منها كلاً، وليس لأى شىء من هذه الأشياء قيمة خاصة". هذا الصراع، وليس أى اختلاف ضيق مع رينولدز حول الجزئية والعمومية، كان هو الكامن وراء تفكير بليك حول الفن.

السامى

جوناثان لام Jonathan Lamb

نشر فرنسيسكو روبرتيلو Francesco Robortello الطبعة الأصلية للمبحث الذى كتبه لونجينوس فى القرن الأول الميلادى بعنوان السامى *Peri Hypsous* عام ١٥٥٤. وعلى الرغم من أن هذه الطبعة تلاها طبعتا مانوتسيو Manuzio (١٥٥٥) وبورتا Porta (١٥٦٩) فإن هذا العمل النقدى المتميز لم يترك أثراً؛ أى أنه لم تكن هناك محاولة لإعطاء السامى أكثر من مجرد دلالة أسلوبية، إلى أن ترجمه بوالو إلى الفرنسية بعد ما يزيد على قرن من الزمان (١٦٧٤). وبرغم ظهور ثلاث ترجمات إلى اللغة الإنجليزية فى الفترة من ١٦٥٢ إلى ١٦٩٨، إلا أن لونجينوس والسامى لم يحظيا برواج فى بريطانيا إلا بعد ترجمة وليستد Welsted عام ١٧١٢ (أعيد طبعها عام ١٧٢٤) وظهور كتاب سميث الراج بعنوان ديونسيوس لونجينوس عن السامى *Dionysius Longinus on the Sublime* (١٧٣٩). ويمكننا أن نفسر الفترة الطويلة التى لم يحظ فيها السامى بالاهتمام النقدى - وتمتد من إعادة اكتشاف مخطوط باريس واستغلال السامى فى النقد وعلم الجمال - على أساس اعتداد النقاد الكلاسيين الجدد بأنفسهم، وأدى الصراع بين القدماء والمحدثين إلى عرقلة هذا الاعتداد بالنفس فى فرنسا وإنهائه كلياً فى بريطانيا. وعندما أخضع الكتاب الحداثيون تفوق الأدب الكلاسى والقواعد النقدية التى يسوغها لفحص دقيق، صار السامى قضية ملحة فى الحال، وكلا الطرفين اعتبر لونجينوس بطلاً يلعب دور النموذج المثالى للقديم ودور المغتصب الحديث بالتناوب. وسنتناول فى المقالة الحالية المسافة بين هاتين النقطتين: بين السامى باعتباره تلاقى القاعدة والممارسة والسامى فى أكثر جوانبه ثورية باعتباره حدثاً غير مسبوق.

القدماء والمحدثون والوطنيون

استوحى بوالو لونجينوس بصفته حليفاً قيماً ذا نسب عريق وقادراً على تشريع تذوق الأنواع الأدبية والتعبيرات وتسويغها وفوق كل ذلك تجسيدها، تلك التعبيرات والأنواع التى تبدو فوضوية للوهلة الأولى. ويقوم إعجابه بالقوة السامية التى تخلق جمهورها وتستخفه طرباً على أفكار وطيدة عن "قاعدة الحس الجيد" التى يسترشد بها لونجينوس دوماً^(١). ولا يمل بوالو من تكرار أن لونجينوس فيلسوف ممارس مثل كاتو Cato أوسقراط. وبين معتقداته وأفعاله تناغم دائم، يقول بوالو: "فى العادة يستخدم الصور البلاغية التى يناقشها، وعند حديثه عن السامى يكون فى أبلغ حالات السمو" (مبحث السامى، المقدمة)، وهى عبارة تعد أشهر تقدير من جانب بوالو لسلامة أداء لونجينوس، وغالباً ما يستشهد بها النقاد، وتعد هذه العبارة حكماً كان له صدق طوال القرن الثامن عشر لأنه يضع ما يعتبر أصالة متمردة داخل بنية نموذجية؛ لأن لونجينوس عندما يؤدى المطلب الأدبى نفسه الذى يتحدث عنه (على سبيل المثال، يقدم موضوع الاستفهام البلاغى فى شكل استفهام)، يفهم بوالو أن لونجينوس يحول كل حالة من جرأة الخيال المستقل independent boldness إلى حالة تثبت القاعدة، أو على حد قول بوب فى صياغته للمبادئ الكلاسيكية الجديدة، فى مقالة فى النقد *Essay on Criticism*، لونجينوس ناقد "يدعم مثاله كل قوانينه، وهو نفسه ذلك السامى العظيم الذى يصوره"^(٢). إن ما عنده من تقديم وتأخير hyperbaton عندما يتحدث عن التقديم والتأخير يبدو مظهرًا من مظاهر الفوضى، أى اختزال الإثارة العرضية فى قاعدة الفن. ولا يقول شيئاً لا يلائم الحالة، ولا يفعل شيئاً يخالف المعيار الذى تلتزمه براعته الفائقة على الدوام. ويمكن تبرير شططه باعتباره تناسق السمو مع السمو، والمثال مع القانون والحالة مع

(١) Boileau, *Traité du Sublime*

(٢) Pope, *Essay on Criticism*, II

سابقها. ويمكن قراءة جوانب أصالته على أنها شواهد جلال يمكن أن تكون مرجعيته السابقة مستترة، لكن استعراض هذه الجوانب لا يحل محل هذه المرجعية مطلقاً^(٣). كما أن هبوط السمو من أصل عظيم إلى محاك معتمد بنفسه لا يستبعد ناقدًا يقول رأيته بحماس متقد. كان بوالو وبوب بارعين بدرجة مكنتهما من تقدير كيف وضع لونجينوس شطط فطنته تحت أمر القانون بكياسة وسماحة، وهما في ذلك يرثان حافزًا لتكليف عدم الالتزام السطحي من جانب السامى بالقواعد على قوانين التقليدية الكلاسيكية الجديدة.

هناك جانبان من نقد بوالو هيمننا على النقاشات الكلاسيكية الجديدة اللاحقة للسامى، أولهما مثال لونجينوس الأسبق على السمو، وهو قصة موسى عن خلق النور، وثانيهما حكم بوالو على سمو لونجينوس عندما يتحدث الأخير عن موضوع السمو. قلما نجد ناقدًا فى التيار الكلاسيكى الجديد لا يمتدح فطنة لونجينوس فى فهم أهمية خلق الله للنور *Fiat lux*، أو ناقدًا يعترض على أنه مثال لمبادئه عندما ينطق بها. فى الواقع، يرتبط هذان الحكمان ارتباطًا وثيقًا، لأنهما يخصصان توافق القول والعمل. إن علاقة موسى بالله مثل علاقة لونجينوس بموسى وعلاقة بوالو (وكل مقلدى بوالو) بلونجينوس. ونجد هنا ترابعية كبيرة تمتد من الكلمة الإلهية حتى أحدث النقاد عهدًا، ويمكن من خلالها فهم أروع تجليات الإلهام الأدبي، وربما أكثر تجليات الفوضى إزعاجًا، بأنها مثال المحاكاة النموذجية.

عندما يختلف بوالو مع بيرو Perrault ولوكيرك Leclerc وإويه Huet^(٤)، يدافع بشدة عن هذه المواقف باعتبارها مواقف مهمة لمفهوم لونجينوس عن "الخيال المتروى" judicious boldness. شنت معركة مماثلة فى إنجلترا، وخسر من قاموا بشنها فى النهاية. حاول درايند أولا (دفاع عن الشعر البطولى *Apology for Heroic Poetry*، ١٦٧٧) ثم بوب أن يقلدا تمثل بوالو الكلاسيكى الجديد للونجينوس واستيعاب أعماله لدرجة أن صارت جزءًا منه، إلا أن نقادًا تشكل أسماؤهم سجل أسماء الحداثة الغبية duncely modernism

(٣) انظر Wimsatt and Brooks, *Literary Criticism*

(٤) انظر Monk, *The Sublime*, and Levine, *Battle of the Books*

تفوقوا عليهما: وليم ووتون William Wotton، السير رتشارد بلاك مور Sir Richard Blackmore، ليونارد ولستد Leonard Welsted، جون دنيس John Dennis، ويتناول أولئك النقاد لونجينوس بايمان ويجى^(*) قوى بمبادئ الثورة [ثورة ١٦٨٨]، ويفسرون حياته وأعماله بأنها معارضة متواصلة للحكم التعسفى فى كل من السياسة والأدب. ونظروا إلى القسم الأخير من مبحثه الذى يؤكد فيه لونجينوس صراحة اقتران الحرية والفصاحة، والعبودية ونزعة التدهور فى الأدب نظرة حرفية باعتباره دفاعًا عن الديمقراطية، "حاضنة العبقرية الحقيقية"^(٥). وعلى الرغم من الأدوار الحفيرة التى دفع أولئك النقاد للعبها فى الهجاء السكريبليرى Scribblerian satire فإنهم (خاصة دنيس) يؤكدون مقاومة القمع باعتبارها سموًا حقيقياً، فى مقابل السامى الوجير المهيّب الذى كان القراء الكلاسيون المحدثون يفضلونه. حثت التأويلات المناصرة للحرية أكثر الإسهامات جاذبية فى علم الجمال والنقد فى النصف الثانى من القرن لأنها لا تبحث فى السمو باعتباره التجسيد الوائق للوساطة الإلهية وتجسيم سلطة القواعد المحددة سلفاً، بل باعتباره طريقة لتقويض السلطة والاستيلاء عليها.

يقلل التأويل الكلاسي الجديد من السامى بصفته استجابة، وأحياناً استجابة شديدة الحيوية، لقوة طاغية. وتلك هى المقاومة التى يشدد عليها تأويل الوجيهين. تتناول العديد من أمثلة لونجينوس السامى بصفته أزمة بين سلطة مطلقة (سلطة الآلهة، أو الدولة، أو حتى سلطة عاطفة مهيمنة) وحالة ذاتية يسميها النشوة transport؛ فذهن الضحية يستعيد منزلته التى فقدتها عندما يواجه قوة لا سبيل إلى مقاومتها أو تصيبه "قدرتها المكثفة" أو يصيبه الذعر من حدثها أو يتلوى ألما تحت عذاباتها. وهذا الذهن "يتأثر تأثراً كبيراً بهذه الضربات الشديدة" لدرجة أنه بسبب نوع من الكدمات المواتية "يزداد نشوة وكبرياء داخلياً". وهذا دليل على

(*) الوجيهون Whigs هم أعضاء الحزب السياسى الإنجليزى الذين عارضوا تولى جيمس دوق يورك (١٦٧٩ - ١٦٨٠) الحكم لأنه كان كاثوليكيًا، وكانوا يمثلون عليه الأرستقراطية والطبقة الوسطى الثرية طوال الثمانين سنة التالية. وفى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر كانوا يمثلون رغبة رجال الصناعة والمنشقين فى الإصلاح السياسى والاجتماعى، وكانوا لب الحزب الليبرالى، وهم يعارضون السلطة الملكية، كما أنهم صانعوا ثورة ١٦٨٨. (المترجم)

Smith, Longinus. (٥)

احتواء الذهن للسلطة التي هدبت لتوها بتميره أو شله. ويتحول التهديد إلى إسقاط لمبادرته الخاصة: "كما لو كان ما تم سماعه كان نتاجاً لإبداعه الخاص"، ثم يصير حراً فى أن يصب تيار فصاحته على ضحية جديدة أو جمهور. فى هذه الحالات من الشد والجذب لا تنهأوى السلطة من فاعليتها القوية الحقيقية إلى محاكاة بلاغية يكون فيها موضع الخطر متمثلاً فى المسألة الأدبية للاستجابة التخيلية أو القراءة الإبداعية. فى كل الحالات تعمل البلاغة دوماً بسلطة حقيقية، وتشكل ارتداداً سياسياً على السلطة: "القاضى الذى لا يمكن استئناف حكمه... الطاغية، العاهل، أو أى شخص تخول له سلطة تعسفية أو سلطة غير محدودة. إن اللغة المجازية - التى يوليه لونغينوس اهتماماً كبيراً - علامة على تحول السلطة وأداة لهذا التحول فى آن.

كانت الملامح البارزة للمقاومة الحداثية للنموذج الهرمى للسامى الكلاسى الجديد تظهر فى الصراع بين بوب ودينيس Dennis حول اللغة المناسبة لله. وقال الله - ماذا ؟ - "ليكن نوراً، وكان نوراً". إن ذلك قول عن قول - "براعة الخطابة" التى علم بوالو العالم أن يبجلها - ولكن لم يكن ذلك يمثل الطريقة التى اختارها بوالو والكلاسيون الجدد الآخرون لتأويل هذه اللحظة عند لونغينوس؛ لأن القيام بذلك كان يعنى التواطؤ فى الهروب من القانون وتقويض هرمية الأمر. وبوالو نفسه يستخدم مقولة "ليكن نوراً" *fiat lux* ليقوم بتمييز أخير بين السامى باعتباره مجرد مهارة بلاغية والسامى باعتباره طلباً مذهلاً وملزماً بـ "طاعة المخلوق لأوامر خالقه" (مبحث، المقدمة). ونظراً لأن بوب ملتزم تقى بالسلسلة التى تربط كلمة الله *logos* بالناقد الحقيقى، طموحاً لأن يسترد مثل هذا القول الأمر السلطوى. ونجده عادة ما يجرب فى صياغة مقولة "ليكن نوراً" بطريقة جادة وأحياناً بطريقة هزلية، وفى النهاية يصيغ مقابليها - نوعاً من "ليكن ظلاماً" *fiat nox* - فى نهاية عمله الدنسيادة^(١) *Dunciad*. وفى كل الحالات ينشغل بوب بقدرة الكلمات على فعل ما نقوله، بدلاً من انشغاله بتراكم الصور

(١) انظر: "The Rape of the Lock, Canto III, II; "Epitaph. Intended for Sir Isaac Newton"; and Windsor Forest, II.

الجمالية. إن إعلان الملكة آن Anne للسلام يخلق السلام، وصيحة بلندا Belinda بأوراق البستوني Spades فى اللعب تجعل هذه الأوراق أوراقاً رابحة trumps فى تلك اللعب الخاصة من أوراق اللعب. ولا يقدر بوب تلك الحالات بصفاتها حالات من القول على القول، وهو مجاز حدائى يسخر منه أخوه فى النادى السكريليرى سويفت^(٧)، بل يقدمها بصفاتها ميراثاً أصيلاً للإبداع الحقيقى true wit. إن أى تدخل مجازى بين النطق بالكلمة وتنفيذها كأمر يخل بخط سلسلة المحاكاة mimetic descent التى تربط بوب بالله، وهو ارتباط يكتسب من آن لآخر أبعاداً موسويه Mosaic فى محاولات إثبات العدالة الإلهية theodicies مثل كتاب بوب مقالة عن الإنسان *Essay on Man*. كما أن السخرية من البلاغة تمثل مهمة تقليده الساخر burlesque للونجينوس فى كتابه الهبوط الساخر^(٨) أو فن الغطس فى الشعر *Peri Bathous, or the Art of Sinking in Poetry* (١٧٢٧). حيث يستهدف بوجه خاص المجازات الزائدة عن الحد مثل تحصيل الحاصل tautology والمبالغة hyperbole والحشو pleonasm التى يمكن الخلط بين إطنابها وبين البنية المزدوجة للعبارات الأدائية^(٩) performatives ("لا أحد سواه يمكن أن يكون نظيراً له" أو "قسم

(٧) Swift, "On Poetry: A Rhapsody", *Poems*, II.

(*) كلمة Bathous مشتقة من الكلمة اليونانية bathys التى تعنى "عميق". ويدل مصطلح الهبوط الساخر على المحاولة المفعلة أو المبالغة فى الأدب لإثارة العاطفة، كإثارة الشفقة أو التعاطف أو الحزن. وكان بوب هو أول من استعمل المصطلح بهذا المعنى فى كتابه المذكور هنا عام ١٧٢٧ أو عام ١٧٢٨ كما تذكر دائرة المعارف البريطانية فى طبعتها الإلكترونية (٢٠٠٢). ويمكن أن ينبع الهبوط الساخر من تناول الجليل لموضوع مبتذل، أو من استعمال لغة وصور فخمة لوصف موضوع نافه أو من المبالغة فى التعبير عن العاطفة الحقيقية لدرجة الإفراط والافتعال. (المترجم)

(**) العبارات الأدائية هى تلك العبارات التى تؤدي أو تنفذ ما تقوله، مثل عبارة "أعذر لك"، فمجرد النطق بها يحدث الاعتذار، وعبارة "أعدك بكذا" وعبارة "أنت طالق"، وهى عبارات لا تحتل الصدق أو الكذب، - وبالتالى لا يمكن الحكم عليها على هذا الأساس، وكان الفيلسوف ج. ل. أوستن Austin (١٩١١ - ١٩٦٠) أول من استخدم هذا المصطلح، الذى يقابل مصطلح العبارات التوثيقية constatives وهى

وجزئ العالم المنقسم إلى نصفين"، على سبيل المثال^(٨). السخرية هي المجاز الوحيد الذى تخول له وظيفة إجرائية فى هذه القائمة من التجاوز البلاغى غير الفعال^(٩).

يحرص دنيس على إظهار سمو اللغة المجازية بقدر حرص بوب على إلغاء هذه اللغة. ويبدأ جدله بروعة الضوء وكيف أنه يهدى النفس إلى خالقها^(١٠)، وينتهى بسؤال حاسم عن الطبيعة الرهيبة لقوة الخلق creative might: "ما يمكن أن يولد رعباً أكبر من الرعب الذى تولده فكرة إله غاضب؟" (الجزء الأول). ولكن الخط الواصل بين هاتين النقطتين مختلف تماماً عن خط بوب؛ فدنيس يستمد جل أمثلته من "القصيدة الجلييلة ولكنها غير ملتزمة بالقواعد" أى الفردوس المفقود (الجزء الأول). ولا يستشهد بأى شىء سوى الالتفات apostrophe والتشخيص prosopopeia عند ملتون، وهما صورتان بلاغيتان تُدخلان "رحابة العالم" داخل مجال البشرى عن طريق تشخيصها (الجزء الأول). ويتحول إلى إظهار كيف أن لغة الله محرومة من تلك الإضافات المجازية، ولا بد أن نجدها فاترة ومملة نظراً لأنها تصل الأذن من أعلى إلى أسفل، وهى بذلك تخلو من أى تأكيد على الدهشة أو التعجب. إن كلام الله يكتسب قوة ورفعة السامى فقط عندما يحول الشاعر مشاعره الخاصة إلى الذات الإلهية Godhead، "يحول ضمائر الكلام دون وعى، ونظراً لأنه ينسى من يتكلم [فى لحظة ما]، يعبر عن نفسه بتلك العواطف التى تكون لاثقة بما فيه الكفاية عند الشاعر، ولكنها لا يمكن أن تكون كذلك عند الإله" (الجزء الأول). فلا يمكن أن ترتدى لغة الإله ثوب العاطفة إلا من خلال توسط الصور البلاغية وهيئات الكلام^(١١) figures (تشخيص العاطفة التى يتم

الجميل الخيرية التى تحتل الصدق أو الكذب مثل "حدثت إصلاحات كبيرة فى جامعة كذا" حيث أن هذه العبارة تخبرنا بشىء قد يكون صادقاً أو كاذباً. (المترجم)

Pope, *The Art of Sinking*. (٨)

Weiskel, *The Romantic Sublime* انظر (٩)

Dennis, "Of the Grounds of Criticism in Poetry" (1704), *Works*, I. (١٠)

(*) فى الواقع يستعمل المؤلف كلمة figures بمعناها المزدوج، حيث تدل على الصور الشعرية كالاستعارة والتشبيه والتشخيص، وكذلك على هيئات الكلام كالاستفهام والالتفات وما إلى ذلك، لذا دمجنا الترجمتين. (المترجم)

إسقاطها، أو الالتفاتات التي يخاطب بها شخصاً متخيلاً). ولا يهتم دنيس بمناقشة مقولة "ليكن نورا" بالشروط التي يقدمها بوالو وبوب، باعتبار - هذه المقولة - سامية على نحو أصيل نوعاً لأنها تمثل مصدر السلطة التي يستمدّها كل شاعر نتيجة للطاعة، وبدلاً من ذلك ينتقل دنيس إلى مثال فوضوى، وهو معركة الآلهة التي يستشهد بها لونجينوس من عند هوميروس ويستشهد دنيس باستشهاد لونجينوس، ثم يستشهد بتعليقه على ذلك ليظهر أن تلك العاطفة وما يلزمها من صور بلاغية وهيئات كلام متراكمة لا يمكن أن تنفصل عن السامى.

من الواضح أن دنيس يستحوذ هنا على نموذج كما فعل لونجينوس عندما أدخل كلمة "ماذا" في اقتباسه لاقتباس موسى لكلمة الإله الخالقة، وبذلك يستبدل مجازاً بعمل، لافتاً الانتباه إلى نفسه وإلى استغلاله البلاغى للغة السلطة. ولا يتوانى دنيس في استغلال التعارض الذى يتضمنه ذلك بين الأصل والمقلّد. وعندما يضع دنيس اقتباسه للونجينوس فوق اقتباس لونجينوس لهوميروس ، فإنه يدخل زعزعة الهرمية السامية فى العلاقة بين كاتب السامى وقارئه. يشعر الكاتب بعاطفة ما عندما يفكر فى سلطة تفوق قدرته على الاستيعاب، ومن خلال اللغة المجازية يؤثر على القارئ بقوة تناظر قوة تلك الفكرة لدرجة أنها "من المستحيل مقاومتها" (الجزء الأول). وتظل هذه القوة فى حوزة الكاتب "إذا ما ظل متمكناً" من بلاغته (الجزء الأول). ولقد أطلق دنيس على هذه القوة "القوة المتحدة لكاتب ما"، "قوة لا تقهر"، "قوة ترتكب اغتصاباً ممتعاً لنفس القارئ" (الجزء الأول). وسيضيع تمكن الكاتب من بلاغته بمجرد أن يغتصب القارئ مكان الكاتب. ويحدث ذلك عندما يصل القارئ إلى النشوة التى يقرنها لونجينوس بالمحاكاة، عندما تتضخم النفس "بكبرياء نبيل كما لو كانت قد أنتجت ما تقرأه بصعوبة" (الجزء الأول). يحدث ذلك التحول للقوة عندما يستحوذ لونجينوس على اقتباس موسى، وعندما يستحوذ دنيس على اقتباس لونجينوس. ويدافع دنيس - فى مقالة تهاجم بوب على نظريته المتدنية للقراء المحدثين - عن حقه فى الاستحواذ، بأن يطبق حكم بوالو الشهير على وساطة الصور البلاغية: "لم لا يقلد الناقد الحديث الصفات العظيمة للونجينوس، وعندما يتناول موضوعاً سامياً، يتناوله بسمو؟" (تأملات حول مقالة فى النقد [١٧١١] ،

الجزء الأول). كان دنيس يتكلم بلغة كاتب تحرر لتوه من عبوديته اللذيذة لقراءة لونجينوس وملتون، ولم يعد خائفاً من "تكديس اقتباسات عديدة أحدها فوق الآخر" (الجزء الأول).

كانت وفرة المطبوعات التى نشرت فى خمسينيات القرن الثامن عشر عن الذوق والبلاغة والسامى علامة على مرحلة جديدة فى القراءات الحدائيه لما كتبه لونجينوس. وعلى الرغم من أهمية وليم واربرتون William Warburton باعتباره المنفذ لوصية بوب، فإن تأويله لمقولة "ليكن نوراً" يعادى حماس أستاذه لهذه المقولة. ويستلهم لوكليرك^(١١) Le Clerc ويقول بأن الأصل العبرى بسيط وعادى، وأن ثقافة لونجينوس اليونانية هى التى نزعت الألفة عن التوازي القياسى standard parallelism ومنحته الروعة السامية sublime éclat التى يتحدث عنها بوالو. إن الغرابة تحدث التغير نفسه فى شكل اللغة للفترة للقدرة المطلقة الذى يحدثه التشخيص فى وصف دنيس لميلتون. ولا يكشف ذلك شيئاً عن طبيعة السلطة الإلهية، بل يكشف الكثير عن طبيعة الفصاحة التى يستتبط واربرتون أنها عرضية واعتباطية وتعتمد على العادة والشيوع^(١٢). ويقول: "ما السمو إلا تطبيق لمثل هذه الصور باعتبارها ارتباطات اعتباطية أو عرضية، وليس هو فخامتها [الصور] الأصلية مهما كانت سامية ونبيلة" (الجزء الأول، ص ٧٠). بعد أن اعتبر واربرتون التحالف بين الصور الاعتباطية واللغة المجازية مميزاً للفصاحة والسامى فى آن، أعلن أن غايتهما لا تتمثل إلا فى "تقييد العقل وإلهاب العواطف" (الجزء الأول، ص ٧٥).

يتركز قلق واربرتون من الفصاحة فى كلمة "اعتباطية" وعلاقتها بالحالة "الذليلة والصبيانية" لليونان عند لونجينوس، فهذه الكلمة وتلك العلاقة يدلان على توافق بين نظام حكم ضعيف ولغة لم تصر قوية إلا لأنها فقدت أى ارتباط ضرورى بمبدأ أصلى إلهى. لا شيء يقيد أو يفوض الخطيب سوى العرف الراسخ، لذلك يترعرع لدرجة أنه يجعل الأشكال المتكلفة من الكلمات قابلة للتصديق بصفاتها روعة أصيلة، مطالباً بمبادئ لا تحفره فى الواقع. ما يفتقده واربرتون يتخذه هيوم أساساً لنظريته فى علم الجمال وفلسفته السياسية.

(١١) Le Clerc, *Twelve Dissertations*.

(١٢) Warburton, *The Doctrine of Grace*, I.

وهناك ثلاث مقالات من مقالاته - عن الفصاحة (١٧٤٢) وعن معيار الذوق (١٧٥٧) وعن العقد الأصيل (١٧٤٨) - تسعى للنتيجة نفسها، ألا وهى أن كل القواعد والمعايير إذا تم تحييصها تماما تجدها "غير مؤكدة وغامضة واعتباطية"^(١٣). فالعنف والاعتصاب يمرحان فيما يسمى أصل المجتمع المدنى، وفى جذر الذوق لا يكمن شىء سوى الهوى. ولكن يمكن أن تتبع أسى لغة من تحالف هذين العنصرين الاعتباطيين. إن فوضى الحكومات القديمة وجرائمها حفزت خطابة "سامية ومفعمة بالعاطفة" فى آن (هيوم، عن الفصاحة)، خطابة قادرة على الحد من السلطة الاستبدادية للقضاة والطغاة، بل والاستيلاء على هذه السلطة. ولكن "الذوق الأوفى عدلاً" لهذه الخطب التى ألقى وسط الظلم ليس مسألة عرف عام خاص بمعايير الحكم، بل مسألة "عنف ملائم" يمارس على أى فرد يفتن بقدرة شخص آخر على إقناع جمهور ما بأن "عبريته الخاصة ومصالحه وعواطفه وتحيزات" لها قوة المبادئ العامة (هيوم، عن معيار الذوق).

أسست حجج هيوم وتحفظات واربرتون أرضية للمقارنة بين السمو القديم والخطابة السياسية الحديثة فى منتصف القرن الثامن عشر، ولم تظهر عليها أوجه شبه كثيرة مع السامى النموذجى الكلاسى الجديد، خطابة تحور سمو مبادئ الثورة التى نجدها عند الوجيهين Whigs أنصار وليم الثالث أمثال بلاك مور Blackmore وولستد Welsted. وعلى الرغم من أن القدماء وطلبة المحدثين يختلفون حول السامى، فإنهم فهموا أن لونجينيوس يؤازر ويطبق معياراً للامتياز الأخلاقى والأدبى. كان "القاضى الغيور" عند بوب و"السياسى والناقد العظيم"^(١٤) عند ولستد يؤمنان بقانون يعلو على تفرد الذوق. ولكن هيوم أزال استمالة النفوس الأخلاقية من النظام الصورى لذلك "العنف الملائم" الذى يغير أذهان الناس كما يغير علاقتهم بالسلطة. فلونجينيوس عنده والبرلمانيون الوطنيون الفصحاء أمثال بت الأكبر Pitt the elder يعملون بصورة متماثلة فى الساحات السياسية التى تم طرد المبادئ الإيجابية منها، كما تم

Hume, "Of the Original Contract", *Essays*. (١٣)

Welsted, *Longinus*. (١٤)

طرد بديلها العام، ألا وهو الشعارات الحزبية. ويستخدمون "تعدد استعمالات"^(١٥) البلاغة السياسية المثالية لإخفاء أو تمجيد التفاصيل الدقيقة للغايات الخاصة، مناورين فى سياق المبادرات الاعتبارية والتساهلات الاعتيادية التى لخصها جرمى بنتام *Jeremy Bentham* فيما بعد كما يلى: "الصواب هو الامتثال للقاعدة، والخطأ هو الانحراف عنها، ولكن لا يتم تأسيس قاعدة هنا، ولا يمكننا أن ندرك مقياساً، ولا يوجد معيار نستند إليه؛ فلا يوجد إلا الشك والظلام واللبس"^(١٦).

هذه هى الفترة المناسبة لتقييم الجانب السوفسطائى فى كتاب عن السامى، ذلك الجانب الذى يعتبر السامى فرعاً من التجربة السياسية. إن الثناء الذى يغدقه لونغينوس على ديموستينز *Demosthenes*، لا بسبب الولاء غير الأنانى لقضية أثينا، بل بسبب دهائه البلاغى الذى يعضد به طموحاته متكرر *W* فى شكل وطنى غير أنانى - إن هذا الثناء يمثل ذلك السوفسطائى الذى يهاجمه أفلاطون فى محاورتيه: جورجياس *Gorgias* وبروتاجوراس *Protagoras*. يقول هيوم إن سمو ديموستينز يكمن فى تمثيله الماكر للإيثارية التى تخدع قضائه وتتفادى غضب الشعب (عن الفصلحة). يعرف إيرل إجمونت *Earl Egmont* الشخص الوطنى الحديث بأنه شخص يحركه مبدأ أنه ليس لديه مبادئ على الإطلاق (لن تقيده مبادئ عامة ولن يرتبط بأى نظام خيالى، بل ستحكمه الأحوال والظروف)^(١٧)، ويفسر إيرل شلبيرن *Earl of Shelburne* عكوف بت *Pitt* على دراسة الفصلحة تفسيراً لاذعاً بالطريقة نفسها: "أمدته بفرص عظيمة لخدمة تحول ما، بأن مكنته بأن يتحول مثل البرق من مجموعة مبادئ إلى أخرى"^(١٨). من المثير أن نلاحظ كيف أسىء تطبيق النموذج الأصلى لمقولة "ليكن نورا" على لسان من قبل مثل هذا الخطيب اللبق. فى خطبة عن هيئة قضاة الصلح فى

(١٥) مصطلح يطبقه جودون على الحنصر الهوائى فى "الفصلحة التى لا تقاوم" عند الوطنيين ويقول عن طموح بت *Pitt* إنه "الجزء الوحيد الذى تركته السماء عرضة للخطر فيه، وأدخل فى قصته ضعفاً وتعدد استعمال لا بد أن يشكل العيب الأساسى فى ذلك الوطنى الداعر". (Godwin, *Life of Pitt*)

(١٦) *Bentham, Of Laws.*

(١٧) *Faction Detected; cited in Brewer, Party Ideology.*

(١٨) *Clark, The Dynamics of Change.*

اسكتلندا يقلب بت الدفة على ما يعتبره طغيان المبادئ القطعية والقوانين الأصلية: "عندما يتعلق الأمر بالمبادئ الرئيسية [ويشرح ولبول كلام بت]، خشى [بت] دقة التمييز؛ خاف من ذلك النوع من أعمال العقل، إذا قمت بتصنيف كل شيء، ستختزل كل شيء فى الجزئى، وعندئذ ستفقد المبادئ العامة العظيمة... لن يعود إلى سوابق للدواوين الشيطانية لتشارلز الثاني وجيمس - إنه لا يؤرخ لمبادئه عن حرية بلده بداية من تاريخ الثورة؛ إنها حقوق أبدية، وعندما قال الله، ليكن العدل عدلاً، جعله عدلاً مستقلاً" (١٩).

إن اللف والدوران الذى يؤثر على لغة للتبرير عندما لا تكون هناك مبادئ راسخة للتصديق على اللغة، يضيف تكافؤاً جديداً على صيغة بوالو عن السمو فوق السمو وتعديل دنيس لها، أى الاقتباس عن الاقتباس. فى العالم الذى تكون فيه العدالة عدالة، وفيه "يتعالى العظماء لأنهم عظماء، [و] يثير السوقيون اعتراضات تافهة لأنهم سوقة"، وفيه لا يقدم توبى Toby عم ستيرن Sterne تبريراً لأنه يمتطى حصاناً خشبياً سوى "ركوبه على ظهره ولفه به"، وفيه يرد هنرى فوكس Henry Fox على دعوة عاجلة لأن يحكم، لا بإجابة مؤدبة (نعم/ لا) بل بالسؤال عن التفاصيل ("لا بد أن أعرف سيدى ما الوسائل التى ستكون فى متناولى، وإلا لن أستطيع أن أجيب عما لا أستطيع الإجابة عنه") - فى ذلك العالم لن يكون اقتصران القضية بحكمها إلا خدعة لإكساب الإطئاب مظهر السلطة، ولتحويل الافتقار إلى المبدأ إلى تفسير مقنع (٢٠). كون الشيء سمواً فوق سمو فى هذا السياق يعنى جعل البلاغة أداة لرغبة متجاوزة وغير نموذجية فى السلطة، وعدم تقديم تبرير التأثير فى هذه السلطة إلا بنجاح النتيجة (٢١).

فى فرنسا، لم يكن للسامى شأن كبير حتى قيام الثورة. فقبل ذلك التغير العنيف، لم يلق الهيكل الهرمى للسلطة السياسية مقاومة إلا من قبل عقل عصر التنوير الذى لم يزعزع نظام النقد الكلاسي الجديد. بعض التأملات الفطنة عند دييو وروسو حول طبيعة استجابتنا لتمثيل

Walpole, *Memoirs*, II. (١٩)Clark, *The Dynamics of Change*; Sterne, *Tristram Shandy*, I; Walpole, *Memoirs*, II. (٢٠)(٢١) انظر de Bolla, *Discourse of the Sublime*

الألم تمثل أقرب التأملات الفرنسية للقضايا التي تشغل النقاد الإنجليز والألمان فيما يتعلق بالسامى، فضلاً عن الإسهام المدهش في نظرية السامى الهزلى comic sublime وممارسته في كتاب ديدرو ابن أخ رامو *Le Neveu de Rameau*. من الجهة الأخرى، قدمت الثورة الفرنسية فرصاً لا حصر لها لرموز البلاغة والمسرح لأن يكتشفوا في قدرتهم على المقاومة جوعاً نهماً للسلطة. جاءت مهن روبسبير Robespierre ودانتون Danton وسان جست Saint-Just في الهوة الواقعة بين نظامين في الحكم، حيث إن بلاغة الوطنية المضحية بذاتها لم تساعد إلا على تتبع التحول الفجائي للسلطة من جماعة إلى أخرى. وكان هؤلاء الرموز للسامى الثورى الممثل لذاته يشتركون مع لونغينوس عند هيوم، ومع ديموستثيز عند لونغينوس، في وضوح الرؤية الخاصة بافتقاد المبدأ الضرورى إذا كانت البلاغة ستبرر التغير السياسى السريع أو تتسبب فيه. يكشف شعار صعود اليقاقة(*) للحكم - "أقدس واجب وأوجب قانون هو نسيان القانون" - عن إطناب السؤال البلاغى الذى طرحه روبسبير على مؤتمر الحزب: "هل تريدون ثورة بلا ثورة؟"^(٢٢). إن تضعيف الكلمات يحاكي التحول الملح المستبد لسلطة تتم ممارستها دون قانون أو سابقة: كانت كل لحظة من لحظات مثل هذه القوة قدوة لذاتها لا بمقتضى التاريخ أو التراث، بل بمقتضى ذىوع صدى نجاحها الخاص. إن أوضاع روبسبير الموسوية فى أثناء عيد الكائن الأعلى Festival of the Supreme Being، مثل ترديد بت لمقولة "ليكن نوراً"، تحتفى بالسلطة التى يغتصبها الخطيب بفروض منطقية بدهية. ومن هنا ينبع موقف سان جست من خطيئة الحكام المطاح بهم: "كل ملك مغتصب".

(*) اليقاقة Jacobins جماعة سياسية راديكالية متطرفة تأسست فى أثناء الثورة الفرنسية وأطاحت بالجيرونديين Girondists (وهم حزب من الجمهوريين المعتدلين، وسموا بهذا الاسم لأن العديد منهم كان من منطقة جيروندي Gironde فى شمال غرب فرنسا) عام ١٧٩٣، وكان روبسبير قائداً لهم، وأسسوا حكم الإرهاب Reign of terror وأصبح هذا الاسم يطلق على كل ديمقراطى جمهورى متطرف أو كل راديكالى سياسى متطرف أو يسارى. (المترجم)

السلطة والبلاغة

فى العادة يتم تأويل تطوير بيرك للسامى الـ *Whig sublime* فى كتابه بحث *Enquiry* على أنه مفارقة تاريخية؛ لأنه بعد أربعين عاماً يستتكر مقاومة الفرنسيين للطغيان والقمع فى بلاغة صارخة تتناول الملكية الفرنسية تتاولاً عاطفياً مسرفاً باعتبارها آخر ازدهار لعصر الفروسية^(٢٣). كانت مواقف بيرك من السلطة فى كتابيه تأملات وبحث متسقة إلى حد معقول؛ ففي هذين الكتابين، يجد بيرك العمل الفعلى للسلطة المطلقة مرعباً، سواء بلغ ذروته فى الذبح الذى لا يحتمل الوصف لدميان قاتل الملك^(*)، أو فى إذلال ملك وملكة على أيدي رعاياهما السابقين^(٢٤). إذا كان المشاهد لا يحتمل الممارسة المطلقة للسلطة، فلا بد من إخفاء هذه الممارسة بـ "كل الإيهامات الممتعة حتى تبدو السلطة رقيقة" (تأملات، الجزء الثامن). وفى كتاب بحث، كان السامى هو المقياس، إن لم يكن مقياس الإيهام، فهو مقياس التحوير الواجب إذا تحتم أن تولد السلطة المتعة بدلاً من أن تولد الرعب. وهكذا يعرف بيرك السامى: "لا أعرف شيئاً سامياً لا يعتبر تحويراً للسلطة" (بحث). السلطة المطلقة هى الإله، والإله مرعب، فهو "قوة لا يمكن لأحد أن يقاومها"، وأمامها "تنكمش فى الصغر المتناهى لطبيعتها ... نفنى".

يستبق دنيس إلى حد ما مصطلحات ذلك الجدل الخاص بسمو الإله شديد البأس، ولكن بيرك لا يعادله إلا هيجل فى الخوف الذى يفترض أن الإله يسببه. وانتماء بيرك لفكر Whigs فى خمسينيات القرن الثامن عشر جعله يعتبر السلطة القضائية الأساسية، لا الصور

(٢٣) انظر Paulson, *Representations of Revolution*; Kay, *Political Constructions*; Pocock, *Virtue, Commerce, Society*; and Mitchell, *Iconology*

(*) هو روبير فرانسوا داميان (ثيولوا Thieulloy ١٧١٥ - باريس ١٧٥٧) كان جندياً ثم خالماً، طعن الملك لويس الخامس عشر بمطواة لم تصبه بضرر حتى يحذره من أن يفكر جيداً فى واجباته (١٧٥٧)، وتم تمزيق جسمه إرباً إرباً فى جريف Grève، وكان تعذيبه الشنيع فضيحة مدوية. (المترجم)

(٢٤) Burke, *Enquiry; Reflections*, VIII.

البلاغية، (كما عند دنييس) أو سلاطات النسب التراتبى (كما عند بوب). ويفسر بيرك فى الطبعة الثانية من كتابه بحث (١٧٥٩) تحفظه فى هذا الموضوع بأنه "تهيب طبيعى بالنسبة للسلطة": "عندما تناولت هذا الموضوع لأول مرة، تجنبت عن عمد أن أقدم فكرة ذلك الكائن العظيم شديد البأس كمثال فى حجة خفيفة مثل هذه الحجة". ويمكننا أن نجد أسباب تغلبه على تهيبه فى سلسلة من الابتعاد عن تعريف محدود أو ناقص للسامى، إلى أن يحدد أخيراً سلطة الإله بأنها المصدر الحقيقى للسامى. فيقول فى الطبعة الأولى إن السامى سبب المتعة. وفى الطبعة الثانية يبدأ فى تحديد موقع سبب تلك القضية فى "الإرهاب [الذى] يعتبر فى كل الحالات، صراحة أو ضمناً، المبدأ الحاكم للسامى". ثم يبحث عن سبب المبدأ الحاكم، ويعرفه فى البداية بأنه عتمة، "ذلك السبب العظيم للإرهاب... الذى يتلغى فى ظلال ظلامه الذى لا يسبر غوره"، وأخيراً يعرفه بأنه الإله، ذلك "المصدر الأساسى للسامى".

اقتربت التحويلات فى حجته حول السلطة بسلسلة من الملاحظات حول الصور، فاعتقد بيرك أن الصور، خاصة الصور المرسومة، تدمر السامى لأنها توضح وتحدد "الأفكار العسيرة والغريبة التكوين" مما يستحسن أن تترك غامضة. ولكن للشعر أن يجمع "حشداً من الصور العظيمة والملتبسة" التى تجعل القارئ مفعماً بالنشوة؛ فهذه الصور تقاوم أى مثول واضح أمام الذهن. ويستمد بيرك أمثلته من أوصاف ملتون للموت والشيطان. ولكن للصورة الوحيدة التى يقدمها بيرك للإله هى صورة الظلام الذى يتدثر بنفسه، وهى صورة لا تثير الخيال، بل تقوده إلى النقطة التى "ينتهى عندها فى النهاية". ولكن هذه الحالة لا تنطبق تماماً على الموت عند ملتون، الذى يقول عنه بيرك: "فى هذا الوصف، كل شىء مظلم وموضع شك وملتبس ومرعب وسامى إلى أقصى درجة". ويقدم تمييزاً لا يرغب فى استكمالها، تمييزاً بين تمثيل الشك المرعب والشعور بهذا الشك، بين الاستحضار الزاهى الشعرى لفكرة العتمة والحدس بقوة شديدة الهول على نحو مظلم لا يمكن تمثيلها فى أى شكل واضح على الإطلاق. ولا يمكنه أن يطور التمييز من خلال رؤية دنييس، بأن يقابل بين سمو التمثيل المجازى للسلطة وسطحية الشىء الحقيقى؛ لأنه لا يستحسن أن يعتبر اللغة المجازية إلا مجرد مستودع للأشكال التمثيلية - صور - التى لا يكمن اختلافها إلا فى درجة محاكاة

الواقع أو المسافة بينها وبين السلطة نفسها. ولكن يبدو أن الصورة سامية في نظر بيرك، لا لأنها تربك المشاهد، بل لأنها تنشر نور الإله المفقى، بأن تحور هذا الضوء بالعمّة والظلمة الحصىفة تحمى العين من النور الساطع فلا يعميها. الصورة هى ذلك، الشكل الذى يمكن رؤيته مطبوعاً على شاشة تقف بين المصدر الرئيسى للسامى والمشاهد المعرض لهذا الشكل.

لذلك فى صالح المشاهد تقليل الارتباط بين الصور والقوة الكامنة وراءها، وإذا أمكن، أن يتم تحديد وظيفة لهذه الصور مستقلة عن تلك القوة. يملأ بيرك القسم المخصص للسلطة فى كتابه بأمثلة من سفر أيوب - جواد الحرب، الحمار الوحشى، وحيد القرن، وحوت اللويثان Leviathan - وهو لا يستخدم أيًا منها وسيلة لبلاغة الإله المرعبة، بل يستخدمها برهاناً تجريبيًا على سمو الحيوانات التى تحتل مرتبة ما من مراتب القوة والحرية^(٢٥). ومن هذه الزاوية، نجد أن أيوب نفسه يحتل مكانته لا بصفته إنساناً فى قنوط من جراء علاقته المباشرة بالقوة المهلكة للإله، بل بصفته إنساناً مارس السلطة بطريقته الخاصة: "أونى الشباب واختبأوا" (ص ٦٧). ومثل الشيطان عند بيرك، الذى يمثله لويس السادس عشر - أو حتى مارى أنطوانيت - أيوب رمز من رموز السلطة مزقت أستاره بوحشية. ولذلك فى إيماءة مواسية ومحيدة فى النهاية، ينتقل بيرك إلى الصور بصفاتها عبيداً للجسد المغتصب على يد العاهل، وبصفاتها ثياباً تستر عرى ضحية ما يمكن أن يعتبر فى غير هذه الظروف ممارسة مرعبة للسلطة لا يمكن تصورها^(٢٦).

يساعدنا ذلك فى تفسير السبب أن بيرك عندما وصل إلى موضوع اللغة رفض اعتبار غموضها أداة للبلاغة: "تلك الطرق فى الكلام التى تسم شعوراً قوياً وحيوياً فى [المتحدث] ذاته" لا تصل حتى إلى بلاغة عرضية للشكوى، فهى مادة لعمّة ستشكل فى النهاية صورة يتمثل غرضها (على الأقل بالنسبة لبيرك) فى جعل السلطة أطف وجعل النور أقل سطوعاً من السطوع الذى يعنى البصر. كان تناول نيس لحالات التشخيص Prosopoeias عند ملتون أكثر براعة نتيجة لتفريقه الواضح بين "الكلام" الذى يخص الإله على نحو ملائم

(٢٥) انظر. Ferguson, "The sublime of Edmund Burke".

(٢٦) انظر. Hayden White, "The politics of historical interpretation".

والأساليب البلاغية التى تخول للكتاب السيطرة على القراء، وبالعكس، تمكن القراء من تحرير أنفسهم. إما أن يكون ذلك شديد التجديف أو شديد الثورية عند بيرك، فهو ينظر إلى السلطة نظرة غير مباشرة "على بعد مسافات معينة، وبتحويلات معينة"؛ إذ تسترها صور تتظاهر بأنها تمثيل لأفكار ذات وجود مستقل، ويغيب عن تصوره للسامى ذلك الهامش من التأمل المطلوب فى حالة ظهور لحظة إرهاب أو رغبة فى النجاة بصفتها أثرًا بلاغيًا محسوبًا. فلا يشغل اهتمامه النقدى إلا ضمان سلامة المشاهد يتمثل فى طبيعة التعاطف الذى يمكن أن يوحد شاهد السلطة وضحيته.

المرّة الوحيدة التى يفترض فيها شيئًا مثل رد الفعل الواعى على السلطة تحدث عندما يتحدث عن الطموح ويقوم بحالة الشرح الوحيدة لأفكار لونغينوس: "أى شيء يرفع من قدر رأى الإنسان، سواء لأسباب حسنة أم سيئة، يولد نوعًا من التضخم والانتصار الذى يدين بكبير الفضل للذهن البشرى... ومن هنا يتقدم ما لاحظته لونغينوس عن ذلك التمجيد وذلك الإحساس بالعظمة الداخلية الذى دائمًا يملأ قراء مثل تلك الفقرات السامية عند الشعراء والخطباء"^(٢٧). كما أنه يقارن جيشان الطموح بآثار المداينة، حيث إنهما، "يثيران فى ذهن الإنسان فكرة بالفضل يفتقدها بطبعة". لذلك يرفض وساطة البلاغة لسببين: أولهما أنها تشتغل بغض النظر عن المبدأ ("لأسباب حسنة أم سيئة")، وثانيهما أنها تخدع الناس باحتمال اكتسابهم للسلطة.

لا يمكننا تقدير حذر بيرك فى مسألة البلاغة السامية حق تقديرها دون النظر إلى تدفق السلطة السياسية فى بريطانيا واتجاهها فى الفترة التى كتب فيها مقالته. كان تعدد مواهب رجال مثل بت وتاونشند Townshend ومناورتهم النفعية ومع ذلك الذكية وسط أشباح السابقة القديمة يسحر بيرك بقدر ما يثير اشمئزازه. إذا كان عليه أن يواجه مشكلة الفصاحة السامية والصور البلاغية التى يستخدمها الخطيب عن عمد لغاية محددة مواجهة كاملة، لا يمكنه أن يتجنب حكم هيوم بأن تحكمه فيما ينتاب الجمهور من عاطفة وسرعة تصديق يتناسب تناسبًا عكسيًا مع "تعدد القوانين وتشابكها" (عن الفصل)، وأن ذلك يصل إلى مرتبة

(٢٧) انظر Knapp, *Personification and the Sublime*

العنف. ويستخدم هذه الحجة نفسها ضد برايس و"بلاء جمعية الثورات": "يتخذون الانحراف عن المبدأ مبدأً لتبرير الإرهاب السياسى (تأملات، الجزء الثامن). وحتى لا يتورط بيرك فى الفوضى التى تلغى القانون، لم يكن أمامه خيار إلا أن يؤمن بالاختلافات الدستورية والقانونية التى تضمن اللغة الرائجة للسلطة، وأن يرفع من قدر القيم التى ترتبط ارتباطاً اعتباطياً أو عرفياً باسم الفروسية: "نعمة الحياة التى لا تشتري، الدفاع الرخيص عن الأمم، رعاية عاطفة الفحولة والمشروع البطولى" (تأملات، الجزء الثامن). على كل المستويات، يحافظ بيرك على الشك والظلام واللبس التى يستكرها بنثام Bentham بشدة بصفتها منافقة القانون، ويقول عنهم هيوم إنهم يحجبون العنف فى أصل المجتمع المدنى.

إن مقالة كقط تحليلات السامى الواردة فى الجزء الثالث من كتابه نقد ملكة الحكم *Critique of Judgment* عبارة عن تناول موسع، والبعض يقول إنها مسرحية^(٢٨)، لمد الطاقة السامية وجنرها، ينتهى بهجوم على الخطابة السياسية. وكان كانط قادراً على تجاوز أوجه القصور فى تناول بيرك التجريبي للسلطة، بأن يجرّد قضايا العنف والسيادة والقانون من ميادين للطبيعة والسياسة حتى يحلها على مستوى الذهن حيث يؤدى التفاوض بين الملكات إلى التكيف السامى للخاص فى العام. فمن خلال سؤال واحد، أجهز كانط على المشاغل الكامنة وراء افتتان البريطانيين بالمناظر الطبيعية والروايات القوطية والجدير بالتصوير: "من ذا الذى سيطبق مصطلح (السامى) حتى على كتل الجبال عديمة الشكل التى ترتفع إحداها فوق الأخرى فى فوضى برية بما فيها من أهرامات تلجية، أو على المحيط الهادر المظلم أو ما شابه ذلك؟"^(٢٩). وينتقل إلى توضيح الأسباب التى تمنعنا من أن نجيب عن هذا السؤال بجرأة قائلين: "السيدة رادكليف! Mrs. Radcliffe". تقوم هذه الأسباب على خشية شيء ما (أى تقدير قدرته فى هدوء) وكون المرء خائفاً منه (أى يمتلكه الرعب من عدم قدرته على مقاومته). إن الأشخاص الفاضلين ذوى التفكير القويم لا يخافون من الطبيعة أو

(٢٨) Paul de Man, "Phenomenality and materiality in Kant".

(٢٩) Kant, *Critique of Judgment; Kritik der Urteilkraft*, in Kant, *Gesammelte Schriften*, V.

من الله، فإذا خافوا، أصبحوا مجرد مخلوقات ذات "سيادة بسيطة" على علاقة مهيبية بقوى خارجية تحول دون أى حكم منظم من جانبهم (نقد ملكة الحكم). يشير كانط هنا إلى بيرك بأنه لا تعديل للسلطة قادر على تعديل الإرهاب، وأن الإرهاب ضار بالسامى ضرراً مطلقاً.

إلا أنه يسلم بأن الباعث فى تمثيل "عنف الدمار"، فى استنساخه صورة فى المخ، هو الغريزة الأولى للخيال عندما يواجه الشلالات والبراكين وغرائب الطبيعة الأخرى. وفى هذا الجهد الذى لا طائل منه، يمارس الخيال عنفاً على نفسه لأنه يحاول أن يوطر شيئاً قد تجاوز الحد ووصل إلى "نقطة التجاوز". فى الواقع، يأخذ الخيال على عاتقه مهمة إلحاق صورة مفهومة بتجربة العظمة اللامتناهية التى لا تضاهى. ودائماً مكتوب عليه أن يفشل، "لأن السامى، بالمعنى الضيق للكلمة، لا يمكن احتواؤه فى صورة حسية، بل يتعلق بأفكار العقل... [إن] القدرة المجردة على التفكير هى التى تدل على ملكة الذهن فى تجاوز أى معيار للحس" (ص ٩٢، ٩٨). بعد أن يكون الخيال قد مر بهذا الاختبار، ويتخلى عن اهتمامه بتمثيل العظمة فى حد ذاتها، تصير المرحلة الثانية المنتصرة من التجربة السامية ممكنة. تفهم ملكة العقل عدم كفاية الخيال بأنها ترميز سلبي للفكرة اللامحدودة: تفهم الفشل فى التقديم على أنه "معادل لتقديم الأفكار"، أى تفهمه على أنه علامة على المفهوم فوق المحسوس. وهذه القراءة لا تتفقد الفرد من الخضوع المهيّن لقوة خارجية فحسب، بل وتتدخل تجربة السامى تحت حكم القانون، لأن الفكرة العقلانية لما فوق المحسوس ليست متجاوزة، بل قابلة للخضوع للقانون. وبدلاً من أن يكون السامى عند كانط متواطئاً مع فوضى الارتباطات الاعتبارية والتفاصيل الدقيقة للأراء المهمة، يحقق هذا السامى مكانة نموذجية وينساق للسوابق والقوانين التى أرسنها الملكة العليا للذهن نفسه. وبينما يبدو ظلمة وشك السامى عند بيرك وهيوم، يهضم هرمية النسب الشرعى legitimate descent التى يستند عليها السامى عند بوب وبوالو، ويلغى الحاجة إلى تبرير العدالة الإلهية فى علم الجمال^(٣٠).

بمجرد أن يتم تحقيق هذا التوازن التشريعى، يمكن للخيال أن يستأنف عمله. وينطلق فى حرية تامة تحت القانون الذى كشفه فشله. ومن بين الفنون التى تزدهر فى ظل هذا

(٣٠) نظر Kant, Theodicy

النظام، تبرز البلاغة بصفاتها استثناء، لأنها تقوض عن عمد حكم القانون الذى يكفل حرية الخيال. وحتى لو كان هدف البلاغة هدفاً نبيلاً، فإنها تؤثر بالسلب على الطاعة الحسية للمبادئ العليا التى تجعل حتى الأصالة نموذجية. فى هامش مدمر، يجهز كانط على السدهاء السفطائى لخطباء مثل ديموستينيز وبت، وبالتالي يطعن ضمناً فى صدق وإخلاص نقاء أمثال لونجينوس وهيوم لإمكان استحسانهم لهذا الدهاء: "البلاغة، نظراً لأنها فن استغلال المرء لنقاط ضعف البشر لمصلحته الخاصة (وإن كانت هذه المصلحة حسنة من ناحية المقصد، أو حتى فى الواقع)، لا تستحق أى تقدير على الإطلاق. علاوة على أنها فى كل من أثينا وروما وصلت إلى أعلى قمة لها فقط فى الفترة التى كانت فيها الدولة تنهوى لتلقى حتفها، وكانت فيها العاطفة الوطنية الأصلية شيئاً من مخلفات الماضى". من زاوية مناقضة تماماً لزاوية بيرك، لدرجة أنه يطعن فى مكانة الإرهاب فى السامى، يصل كانط إلى مشكلة مماثلة بالنسبة للبلاغة، مظهراً إياها على أنها عنصر السامى الذى يزعزع علاقتها بالسلطة ويعيد إدخال تهديدات الخطر الخارجى والإذلال.

"ما السمو إلا تمثيل للسلطة"^(٣١). لا يقصد هيجل بهذه العبارات، كما لا يقصد كانط، أن السمو قابل للتمثيل فى صور محسوسة، ومن الناحية الأخرى، ليس السامى عند هيجل نتيجة لتوازن بين ملكتين داخل الشخص، بل يظهر هذا السامى عندما تقرر سلطة مطلقة أن تتجلى فى السيادة: "السمو هو شكل القوى عند الضعيف" (محاضرات، الجزء الثانى). إن تمثيلها هو خلقها، أى ما يتم استحضاره بصفته محمول الكلام المقدس لكى يمكن الاعتراف بسلطته والخوف منها ويعود على ذاته بأنه لا شئ سوى نفسه. إن عدم كفاية الشخص لا يتم تسجيلها هنا على أنها علامة على السلبية الجذرية، بل على أنها تجربة هذه السلبية^(٣٢). إن نموذج هيجل الأصلى هو مقولة "ليكن نوراً"، ونصه النموذجى هو سفر أيوب، حيث إن "الموقف العام" للإله الذى يواجه مخلوقه بصفته "قانياً وعاجزاً" يتم تصويره بطريقة مثيرة

(٣١) Hegel, *Lectures on the Philosophy of Religion*, II.

(٣٢) Žižek, *Sublime Object* انظر

للعواطف وبالغة التأثير، خاصة فى تجلى الذات الإلهية theophany حيث الإله يُخجل أيوب بتعداد أعظم الأشياء فى خلقه على أنها فائض تافه لمشيبته المطلقة^(٣٣).

يمكننا أن نجد فى افتتاح هيجل السابق بلونجينوس تفسيراً للأهمية الكبيرة التى يوليها للحظة الطاغية للسامى^(٣٤). ويرى هيجل أن "القوة الطاغية" للكلمات المبدعة لا يمكن معارضتها حرفياً، وأن الاستعارات اللونجينوسية للضربات وصعقات البرق والجروح تعتبر علامة حرفية على دمار "التشكيل الخارجى" الذى يحدث عندما تقوم السلطة بإيادة المادة التى كشفت عن نفسها من خلالها (علم الجمال، الجزء الأول). ولا يدع مجالاً لمقاومة السامى اللونجينوسى أو للتأقلم الذى يمنحه بترك للطموح، الذى يعتبر كل ممارسة للسلطة ممارسة خاصة به. إن السامى عند هيجل أكثر شبهاً بالعلامة الموجودة على شاشة الرادار. فالنقطة المضئية شهادة مؤقتة على مشيئة غير مرئية يتم محوها بمجرد صنعها لأنها تمثل وسيطاً، لا موضوعاً، المشيئة المطلقة. يمكن القول بأن أشياء العالم مازالت موجودة بعد أن ينتهى الإله من النطق بها، إلا أنها تظل خاملة، أو ما يطلق عليه هيجل لفظ "مبتذلة" prosaic أى جميع لـ "أشياء عرضية عديمة القوة" (علم الجمال، الجزء الأول)، إلى أن تدخل مرة أخرى فى مدار الطاقة الإلهية والبريق الإلهى كما لو كانت تدخل لأول مرة، مثل حوت اللويثان وجواد الحرب فى تجلى الذات الإلهية لأيوب. فى حجة هيجل، ليس المخلوق معصوماً من السلطة المهلكة للإله من خلال الصورة (كما يوحى ببرك)، فالمخلوق هو الصورة.

تكشف قصة أيوب، مثل أفضل المزامير، عن السامى باعتباره إذلالاً لمخلوق مثل هذا الإله. وكون أيوب وسيطاً لسلطة تعلن عن نفسها من خلال تدمير ذلك الوسيط نفسه، يجعله لا يستطيع حتى أن يكتشف معنى الألم الذى يعانيه، ما دام أنه ينتمى لتمثيل السامى الذى يعلو دائماً على المادة التى يتكشف من خلالها (بصورة ناقصة بالضرورة). "ونجد الحزن مصوراً بطريقة مؤثرة وحادة فوق التفاهة، ونجد صرخة الروح للإله مصورة فى الشكوى والألم والنحيب من أعماق القلب" (علم الجمال، الجزء الأول). كان أيوب عند هيجل أكبر بكثير مما

(٣٣) انظر Lectures, II; and Aesthetics, I

(٣٤) In 1786-7, at the age of sixteen, Hegel translated *On the Sublime*. انظر Lectures, II

نجده عند بيرك من ضحية السلطة المطلقة، وهيجل أقل تحفظاً من بيرك في تحديد موضع المبدأ الأساسى للسامى فى إله لا يتم التفتيس عن سلطته إلا فى إيالة مخلوقه. وفى وصفه لعدم كفاية المخلوق لا نجد شيئاً من الاعتراف الإرادى بالضعف الذى يعترف به الخيال عند كانت للملكة العليا للعقل، ولا نجد شيئاً من التعاون الحر بين الخيال والقانون الأخلاقى الذى يلى استسلامه. ومثل نموذج هيجل لإذلال المخلوق، يكف أيوب عن مقاومة جور العناية الإلهية: يكف عن الشكوى وينحنى للقوة التى لم يعد لديه القدرة للشك فيها. "إن خضوع أيوب وإنكاره لذاته هما عذره، بمعنى أنه يدرك السلطة المطلقة للإله" (محاضرات، الجزء الثانى).

على الرغم من أن هذا الخضوع الكامل ينهى قصة أيوب فيما يخص هيجل، فإن اقتباسه المتكرر للقول المأثور "الخوف من الرب بداية الحكم"^(٣٥) يدل على إمكانية الاستعادة الجدلية للإذلال. إن إحساس أيوب الشديد بتفاهته تجعله يكتسب "موقعاً أكثر حرية واستقلالاً" فى سلبية علاقته بالإله. وإيادته فى أحد جوانبها نتيجة لـ "سلوكه وعمله" (علم الجمال، الجزء الأول)، وتفتح إمكانية إبطال البطلان sublation، على الرغم من أن هذه الإمكانية لا يتم تطويرها فى هذه المحاضرات. يجد هيجل فى سفر المزامير مثلاً لذلك التسليم الذى يتخذ شكل العبادة فى الاستجابة التى يتم ترنيمة بالتناوب على مقولة "ليكن نوراً" فى المزمور ١٠٤، حيث يتم مناجاة الرب "اللابس للنور كثوب" (الجزء الأول). وهنا يتم التعبير عن موقف أكثر حرية واستقلالاً بأنه الاستعارة يشكلها مؤلف المزمور من محمول القول الأصلى. وكما وضع بول دى مان Paul de Man، تم تحويل لغة الاقتراض إلى مجاز: صار الحدث النحوى ماثرة بلاغية^(٣٦).

ما يبدأ هيجل بتخطيط ملامحه باعتباره ارتداداً لطاقة المخلوق" فى كتابيه محاضرات *Lectures* وعلم الجمال *Aesthetics* عبر عنه تعبيراً كاملاً فى كتابه الظاهراتية *Phenomenology* باعتباره جدلية الرب والعبد، أو السيد والعبد. يتطلب السلطان القوى للسيد غنيمة تذكارية له متمثلة فى الإخضاع المرعب للعبد، ولكن ذلك يكون بمثابة توهج

E.g., Hegel, *Phenomenology*. (٣٥)

De Man, "Hegel on the Sublime". (٣٦)

مؤقت وناقص للنصر فقط. فالعبد يبدأ مثل أيوب، "يقدر نفسه مقدماً كسالب وسط النظام الأبدى للأشياء، وبالتالي يصير بالنسبة لنفسه شخصاً موجوداً وجوذاً مستقلاً" (الظاهراتية). وبخلاف السيد الذي يعتبر تمتعه بالأشياء فجائياً ومدمراً، فلدى العبد الوقت ليشغل على المادة ويشكلها على نحو بطولي وفقاً لغاياته الخاصة. وعندما تصير عبوديته أكثر وعياً بذاتها، يصير هو واعياً بميل كل الأحكام والسمات للتحويل إلى نقائضها. يبدأ في تقدير كيف أن بطولية عبوديته تتحول على نحو غير محسوس إلى فن المداينة الحقيق وكيفية أن القانون يستر أهواء القوة المطلقة، وكيف أن كل عاطفة يحاول الإنسان المخلص التعبير عنها يتضح أنها نقيض ما يقصده؛ لأن النظام الكلي والمثال الجزئي لا يتعشقان أبداً (الظاهراتية، محاضرات، الجزء الثاني). في هذه التأرجحات السريعة، لم يعد الكلام يرتبط ارتباطاً مباشراً بالصدق. فلا يمكن للعقل البسيط أن يلتزمه إلا من خلال المثال الجزئي، مستحضراً وجوده الفعلي باعتباره سابقة تاريخية (الظاهراتية)، ويلجأ العقل الأسرع بديهية إلى اللغة التي تعتبر "ماهرة ونكية" على نحو مخز.

يستمد هيغل مثاله الخاص على هذا الوعي الذكي الممزق من كتاب ابن أخي رامو لديدرو، وهو معرض للسمو الهزلي أو للمعكوس الذي يحتوى على كل خدع الخطابة السفسطائية والثورية. كان ابن أخي رامو عند هيغل عبارة عن سيدنا سليمان مهرج أو موسى مازح، يعظ ويجسد عبث كل الأشياء ودقائقها، ويضع قوانين وجود لأخلاق، عندما يقامر على هيمنة الوعي على المجال المشتت للطموح البشري (الظاهراتية). إنه العبد الذي يعرف كيف يغتصب سلطة السيد. وهذه السلطة واضحة في أدائه المتشظى للمأساة وأوصافه المقتضبة للعواطف، التي يمكن أن تمزق الجمهور الذي يعرف بالفعل أن كل ذلك عبث. إنه يسخر من موسى بأن يستشهد بمقولة "ليكن نوراً" كلما ظهرت حاجة ملحة لتأكيد سيطرته^(٣٧)، وهنا يحول مثال هيغل المفضل على سمو العبارة الموقفية الخالقة إلى مجال الاقتباس والمجاز والبلاغة.

Diderot, *Le Neveu de Rameau*, ed. Jacques and Marie Chovillet (Paris, Livre de (٣٧) Poche, 1984).

داخل مجال البلاغة، يعيد ابن أخى رامو اكتشاف الهوى الذى يميز كل سيطرة، سواء أكانت سيطرة الإله أم سيطرة خطيب مكر. ليس هناك فرق بين السامى السفطائى للبلاغة الوطنية وانحرافاته بالمحاكاة الأملعية إلا فى الارتكاز الذى يرتكز على الكلى. يدعو رامو صراحة إلى التجاوز الفوضوى للجزئى - "الأهواء العرضية والرغبات الذاتية"^(٣٨). أما دعوة بت فهي دعوة يتم القيام بها على نحو تدريجى فى سبيل العدالة الكلية التى لا أساس لها ولا شكل وتضمن تعدد استعمالات مبادئه، أما روبسبير فيدعو إلى "الوطنية" *patrie* التى تتطلب على نحو قاطع لا يقبل الأخذ والرد أن تنهار كل القوانين أمام اللاشرعية السامية للثورة. وذلك ما يدعو بيرك مبدأ الانحراف عن المبدأ فقط، ويعتمد فى نجاحه على تحويل اللغة الحرفية الموضوعية للسيطرة الأولية إلى صور بلاغية ومجازات للاغتصاب: "عند تحويل "ليكن نوراً" إلى "النور هو اللباس الذى ترتديه" على سبيل المثال، أو إلى "فليكن العدل عدلاً". فهنا السمو هو تمثيل السلطة فى معنى جديد أكثر مقاومة يستعيد هيجل من خلاله التقدير اللونجينيوسى لقدره اللغة المجازية التى تغلت من بيرك وكانط.

التفاصيل الدقيقة والسامى

لم تصل إلينا أغنية سافو Sappho إلى حبيبها الخائن (لوبل بيج Lobel Page) إلا فى شكل شذرة استشهد بها لونجينوس فى القسم العاشر من مبحثه للتدليل على الاهتمام الدقيق بالظروف المادية للعاطفة، والتعبير المتأنى عنها فى تمثيل العاطفة يسهم مساهمة كبيرة فى الإحساس بالسامى. بعد أن عدد لونجينوس الأعراض المحددة للغيرة عندما يؤثر كل عرض على حدة فى جسدها وأنثيها ولسانها وعينيها، يصرح قائلاً: "تكم روعة هذه القصيدة الغنائية فى الاختيار الحصيف لأبرز الظروف والربط بينها"^(٣٩). وهنا استبق الدفاع عن التفاصيل التافهة والتعبيرات السوقية الذى قام به فى القسمين رقم ٣٠ و ٣١، وناقض إلى حد

Hegel, *Philosophy of Right*. (٣٨)

Smith, *Longinus*. (٣٩)

ما الأحكام السلبية التى أصدرها بشأن التفخيم فى القسمين رقم ١٢ و ٤٣. إن المكانة الملتبسة للتفاصيل الدقيقة فى جماليات السامى تفسر السبب فى أن قصيدة سافو الغنائية ينظر إليها باعتبارها قصيدة شاذة، خاصة من قبل النقاد المحافظين. عالج بوب وجرى Gray تشظى الشاعر بسخرية فى ملهاتهما ثلاث ساعات بعد الزواج *Three Hours after Marriage* (١٧١٧) حيث تتفسخ فوبى كلنكت Phoebe Clinket تحت منظار الفحص الدقيق على يد السير تريمندس لونجينوس^(٤٠) Sir Tremendous Longinus. لاحظ جيبون Gibbon قائلاً: "لا أعتقد أن أغنية سافو مثال ملائم... فمن المؤكد أنه ليس فيها شيء يرفع العقل"^(٤١). وأقر كولردج إنه فى أدب الإثارة "كانت أغنية سافو ومازالت، وربما ستظل، أكمل نموذج. ولكن بالنسبة للسامى، يمكنك أن تعتبرها مكتئبة ومصابة بالجدري"^(٤٢).

يتسق مع هذه الاستجابة العدائية نحو قصيدة سافو ذلك التيار من النقد الذى امتدح الميل نحو الكلية *totalizing tendency* والأثر الموحد للسامى. كان بيلى Baillie أول من روج الفكرة القائلة بأن الصغر يعادى السامى، وبعد أن أظهر كيف تعد فخامة الشيء السامى الذهن للتفكير فى "فكرة واحدة ضخمة وبسيطة ومتسقة"، يضيف قائلاً: "ليس هناك شيء شديد الكبر إلا ولازمه ظرف تافه يتملى فيه الذهن التافه بالتأكيد، للكون قواقه وفراشاته، أى ما تسعى إليه الاستعدادات النفسية الطفولية بحماس"^(٤٣). ويحذرننا بيلى من أن الوسيلة الأكيدة لتدمير السامى تكون "فى الأوصاف متناهية الدقة، والكلمات شديدة الكثرة": إنك لا تعدد نوافذ مبنى فخم أو تصف حالة أسنان البطل وأظافره^(٤٤). "يكفى ظرف تافه أو فكرة وضيفة لتدمير كل ما فى الوصف السامى من سحر"، هكذا قال بليير^(٤٥) Blair، ورأى أن "كل زخرفة زائدة

(٤٠) انظر . Trussler, *Burlesque Plays*.

(٤١) Gibbon, *Journal*.

(٤٢) Coleridge, *Miscellaneous Criticism*.

(٤٣) Baillie, *An Essay on the Sublime*.

(٤٤) Beattie, "Illustrations on Sublimity", in *Dissertations*.

(٤٥) Blair, *Lectures*, I.

عن الحاجة تحط من قدر الفكرة السامية^(٤٦). وقال أليسون Alison إذا كان لأية عاطفة سامية أن تتطلق بحرية، لابد من صرف الانتباه تمامًا عن كل "الظروف التافهة المثيرة للسخرية"^(٤٧). عبر صمويل جونسون Samuel Johnson عن هذه الآراء أفضل تعبير في مقالته عن كلوى Cowley حيث قال إن "السمو يتولد من خلال التراكم" وإن "الأفكار العظيمة أفكار عامة دومًا وتكمن... في أوصاف لا تتدنى إلى مرتبة التفاصيل الدقيقة"^(٤٨). وأخيرًا رد كولردج هذه الآراء عند استهجانه لـ "واقعية" شعر وردزويرث - "تفاصيل دقيقة متكلفة.... إدراج الظروف العرضية" - وأصدر حكمًا عليها بأنها "لا تتسق مع التوقد الدائم لذهن مأخوذ ومملوء بعظمة موضوعه"^(٤٩). يساند هوجارث Hogarth ورينولدز المعايير نفسها في مجال السامى التصويرى pictorial sublime. في نهاية عمله السامى الصورى بعنوان الهبوط الساخر فى الأسلوب *The Bathos*، وضع هوجارث قاعدة أن أثر اللوحات السامية يتبدد من جراء إنخال "الظروف الوضيعة السخيفة الفاحشة وفى العادة المجدفة فيها". ولم يكن رينولدز أقل جزمًا حين قال: "يؤثر السامى على الذهن فى الحال بفكرة عظيمة، إنها ضربة وحيدة: فى الواقع، يمكن إنتاج الأنيق البديع - بالتكرار، ومن خلال تراكم العديد من الظروف الدقيقة"^(٥٠). وبالنسبة له، تعتبر التفاصيل الدقيقة والنشوة وجهين لعمله واحدة، أى يطمسان فكرة الشكل العام (خطابات).

رد بليك رده الشهير فى ثنايا تعليقاته على هوامش كتاب رينولدز خطابات: "كل سمو يتأسس على تمييز التفاصيل الدقيقة"^(٥١)، هذا المبدأ العام يضع بليك فى زمرة مجموعة متنافرة من نقاد القرن الثامن عشر الذين اعتقدوا أن التفاصيل الدقيقة من ملامح التمثيل

(٤٦) Blair, "A Critical Dissertation on the Poems of Ossian", in Macpherson, *Ossian*, I.

(٤٧) Alison, *Essays on Taste*, I.

(٤٨) Johnson, "Cowley", in *Lives of the English Poets*, I.

(٤٩) Coleridge, *Biographia Literaria*, II.

(٥٠) Reynolds, *Discourses*, (no.3).

(٥١) *The Poetry and Prose of William Blake*, ed. Erdman.

السامي التي لا يجب إهمالها^(٥٢). استجاب النقاد المدافعون عن التفاصيل الدقيقة لتفرد موضوع الذوق بطريقة أكثر حدة من خصومهم الذين يفضلون هذه التفاصيل فقط ما دامت تمثل قاعدة عامة عن عدم قابلية الظواهر السامية للانقسام، سواء تجلى موقف الفريق الأول من النقد عند بلاكويل Blackwell وجييون الذين تحدثوا عن الجماليات المفصلة في الملحمة والتاريخ^(٥٣)، أو عند لاوث Lowth الذي امتدح "الظروف متناهية الدقة" و"الوصف الدقيق الزاهي للأشياء" مما يميز السامي في الكتب المقدسة^(٥٤) Scriptural sublime أو عند بريستلي Priestley وكان يحسب الآثار المتميزة لـ "إطناب الجزئيات" على خيال القراء^(٥٥)، أو عند ريتشارد بين Richard-Payne القائل بأن الحقائق التي تثير المشاعر حقائق "ظرفية بطبيعتها"^(٥٦)، أو حتى عند روائي مثل ستيرن الذي يوضح لقارئه أن ظروف الأشياء وحدها هي التي تحدد كيفية الحكم عليها - عظيمة - ضئيلة - جيدة - سيئة - بحسب الأحوال^(٥٧).

يعود هذا الاختلاف في نظريات السامي لأن قضية السمو على السمو - سواء اتخذ ذلك شكل تصادف الظرف غير المحكم مع القاعدة التي تخول ظهوره، أو اتخذ شكل التراكم الزائد عن الحد للجزئيات العرضية التي تقلت من التنظيم - لم تتم مواجهتها وحلها بصورة كاملة على مستوى الذوق إلا عندما طرق كانط الموضوع في الجزء الثالث من كتابه نقد ملكة الحكم، أو على مستوى السياسة إلا عندما تناول هيجل الموضوع في كتاب فلسفة الحق *Philosophy of Right*. إن علم الجمال ما قبل النقدي pre-critical aesthetics الذي اقترب أكثر من إيجاد حل لهذه المشكلة هو "المبدأ المزدوج" الذي طوره أديسون في مقالاته التي نشرها في مجلة سبكتاتر عن مباحج الخيال، ثم طورها بعد ذلك في نماذج ترابط المعاني للإدراك. باختصار، يتضمن ذلك استجابة مزدوجة للظواهر باعتبارها فريدة وممثلة في آن،

(٥٢) Abrams, *The Mirror and the Lamp*, and Morris, *The Religious Sublime*.

(٥٣) Blackwell, *An Enquiry into Homer*, I; Gibbon, *An Essay on Literature*.

(٥٤) Lowth, *Lectures on Sacred Poetry*.

(٥٥) Priestly, *Lectures on Oratory*.

(٥٦) Payne Knight, *Analytical Enquiry*.

(٥٧) *Tristram Shandy*, III.

باعتبارها انطباعات مستقلة وعلامات على الكليات. إن الحدة التي تتولد من هذه العلاقة المتبادلة بين الجزء particle والنوع form يتم الشعور بها في عدة أشكال مثل الفرع والسلطة والاعتقاد، ويصفها فريق من أبرز الباحثين من نقاد الكتب المقدسة بأنها سبب السامى فى اللغة الشعرية^(٥٨).

وصف وردزويرث تجاوز السلطة المستمدة من المبدأ المزدوج بأن مقولة "ليكن نوراً" تتخذ طابعاً خاصاً، "نور إضافي... عند غروب الشمس/ يمنح بهاء جديداً، الطيور المغردة،/ والنسمات العذبة والنافورات المتدفقة،/ التي تهمس بعذوبة همساً منفرداً، تطيع/ سلطاناً مماثلاً، وعاصفة منتصف الليل/ تزداد إظلاماً أمام عيني" (التمهيد، القسم الثانى، الأبيات ٢٨٨ - ٢٩٣). فى استكشاف المنظوم لموضوع أديسون يحدد أكنسايد Akenside مصدر القوة الشعرية فى الملكة التى تضاعف "أهمية الأشياء وطاقاتها الأصلية" وتجعل اللغة "حبلى بحركة النفس" (مباهج الخيال، القسم الثانى، البيت رقم ١٤٩). يفعل وردزويرث بالظاهرة التى تبرز طبيعتها المزدوجة هذه الملكة أو تكون صدى لها. تقوم اليوم على الشاطئ البعيد بترديد صيحات صبي وايناندر المقلدة المستهزئة وتتم الإجابة والرد عليها إلى أن "تضاعف صيحات الاستفزاز والصرخات والأصدااء وتتضاعف" (التمهيد، القسم الخامس، البيتان ٤٠٢، ٤٠٣)^(٥٩). يستمتع وردزويرث بالمعادل البصرى للعبة الفروق المطموسة هذه عندما يكون الهواء أعلى البحيرة ساكناً بدرجة كافية لإرباك سلسلة التلال المجاورة بانعكاساتها على سطح الماء لدرجة أن "يستحيل تمييز النقطة التى ينتهى عندها الشيء الحقيقى، ويبدأ عندها مستسخها الناقص"^(٦٠).

كرس وردزويرث جزءاً كبيراً من مقالته السامى والجميل لتناول السلطة (مثل بيرك) لا باعتبارها تعديلاً يجريه الله على الطبيعة، بل باعتبارها وساطة مزدوجة تشتمل على دعوة

(٥٨) انظر Sitter, *Literary Loneliness*, and Ferguson, *Solitude and the Sublime*

(٥٩) انظر Hertz, *End of the Line*; Weiskel, *The Romantic Sublime*

(٦٠) Wordsworth, *A Guide to the Lakes*, in *Prose Works*, II.

انظر Ferguson, *Solitude and the Sublime*

بصرية قوية لتوسيع ما يسميه فى الاستهلال "مملكة البصر"، "لا نجد سموًا يثيره تأمل السلطة ويعتبر شيئًا لابد أن يقاوم أو يفرض القانون الأخلاقى علينا مقاومته، إلا عندما يدرك الذهن... أن تلك السلطة يمكن التغلب عليها أو القضاء عليها، وعندما يشعر ذلك الذهن أنه يميل إلى الوحدة التى نجدها فى الأمن أو النصر المطلق" (الأعمال النثرية، الجزء الثانى). وعندما تحيد استحضارات وردزويرث للثورة الفرنسية استعارات المقاومة والاغتصاب هذه، يواجه مشكلة هائلة فى محاولة التوفيق بين السامى والوطنى للعقيدة البريطانية الفردية إلى حد كبير وبين الفطائع الدموية للانقلاب السياسى الحقيقى. يتولد بين التجاوزات غير المسبوقة للثورة [الفرنسية] وصخب ذهن وردزويرث إحساس مذهل وسام حقًا بالفورية الخالصة عندما يتسرب الإرهاب خلال مراتب الدنيوية "انقضى الخوف/ وضغط على مثل خوف وشيك" (القسم العاشر، البيت ٦٤) وتتدفق التفاصيل الدقيقة التى لا حصر لها للحظة الحالية أمام السرد التاريخى الذى يهدف إلى توضيح "وجه الواقع الحالى للأجيال القادمة" (القسم التاسع، البيت ١٧٧).

تومض هذه اللحظات عندما تظهر الوقائع بكثافة على حد قول وردزويرث فى كتابه مقالات فى كلمات الرثاء^(٦١) *Essays on Epitaphs*، ويحل لاوث وهيردر تلك اللحظات باهتمام بالغ، ويبدآن بالتأكيد على العناصر المبتذلة prosaic فى المشهد، ويحثان قارئ التوراة على تقدير الظروف التاريخية المحددة التى كتبت فيها تلك القصائد العاطفية الواردة فى التوراة. "أولى مهام الناقد... أن يلاحظ، بقدر الإمكان، موقف المؤلف وعاداته والتاريخ الطبيعى لبلده ومشهد القصيدة" (لاوث، الشعر المقدس). يخصص هيردر مساحة لبيان الخلفية العربية لسفر أيوب، وينتهى إلى أن الصور والحكم والأمثال تجريدات "من حوادث خاصة ومازال العديد من هذه الحوادث عند الشرقيين يدرج الحالة الخاصة فى التعبير العام"^(٦٢). وعلى هذا الأساس التاريخى، ينشئ لاوث وهيردر تحليلًا لبلاغة التفاصيل الدقيقة ولصور البؤس المفصل. يظهر لاوث كيف تتسق لغة أيوب البالغة الحيوية مع أروع أمثلة السامى

(٦١) Wordsworth, *Essays upon Epitaphs II, Prose Works*, II.

(٦٢) Herder, *Hebrew Poetry*, II, p. 15. *Herders Sämtliche Werke*. XII.

التوراتى فى توحيد الحالات العامة والمألوفة للعنف والمعاناة بأسمى أفكار... ويحرص على إيضاح أن لونغينوس عندما يستعمل السامى بهذا المعنى يصير المرجع، وليس أولئك النقاد الذين يحصرون المصطلح فقط فى مجموعة غزيرة من الصور والجوانب اللغوية".

يرجع هيرد إلى رأى دنيس القائل بأن التقاء الدنيوى والجزئى باللامحدود والشاسع يكون مثيراً على نحو خاص فى التشخيص كصورة بلاغية: "يظهر الفجر فى سفر أيوب بطلاً يشتت عصابات المخطئين ويحرم السارق من التستر بالظلام" (الشعر العبرى، الجزء الأول، ص ٦٧، الأعمال الكاملة، المجلد الحادى عشر). تمتد الفاعلية التى تمنحها هذه الصورة البلاغية للأشياء إلى الأب المصاب نفسه الذى صوته "يجىء فى نبرات خشنة ومقطعة من بين الصخور" (الشعر العبرى، الجزء الأول، الأعمال الكاملة، المجلد الحادى عشر) مما يحقق جرساً صوتياً يتجاوز مجال حكاية الضياع.. ويطلق هيرد على ذلك اسم "تاريخ البراءة المكروبة المعذبة"، ذاهباً إلى أن ذلك يكتسب مكانة الحكاية الأخلاقية لا نتيجة للتجريد، بل نتيجة لتجسيد الجزئية.

مثل تصور لاوٲ للسامى اللونجينوسى، يؤكد تناول هيرد لسمو أيوب على الجذور المبتذلة لشكاوى مثل شكوى سافو، ويتعقب تناوباً بين الجزئى والعام يرجع دوماً للجزء كى يستمد منه موارد جديدة للطاقة. وأيوب عندهما، مثل سافو عند لونغينوس، ينظم شعراً من التعبير المشبوب بالعاطفة عن الأشياء الصغيرة. يعبر لسينج عن ذلك تعبيراً جيداً عندما يقول: "إن تعاصر الشيء المادى يصطدم مع تعاقب الكلام، ونظراً لأن الأول يتحلل فى الثانى، يصير تفسخ الكل إلى أجزائه أكثر سهولة بالتأكيد، ولكن التوحد النهائى لهذه الأجزاء فى كل متكامل يصير صعباً على نحو غريب وأحياناً يكون مستحيلًا"^(٦٣). يستغل وردزويرث هذه الإزاحة "فى لحظات الزمن" عنده من خلال تقديم الجزئيات المتنافرة باعتبارها العوارض التاريخية العارية للعاطفة فى الوقت نفسه الذى يرددها باعتبارها أكثر الأشكال المقنعة التى يمكن من خلالها إعادة تقديم العاطفة: "الغنيمة الوحيدة، والشجرة المنسوفة الوحيدة،/ والموسيقى الكثيرة لذلك الحائط الحجرى القديم" (التمهيد، القسم الثانى، البيتان ٣٧٨ - ٣٧٩).

المراجع

The institution of criticism

Primary sources and texts

- Bacon, Francis, *The Advancement of Learning*, ed. W. A. Wright (Oxford, 1891).
- Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam, 1695-7), trans. *The Dictionary Historical and Critical of Mr Peter Bayle* (5 vols., London, 1731-6).
- Blackwell, Thomas, *Letters on Mythology* (London, 1748).
- Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (2 vols., London, 1785).
- Boswell, James, *Life of Samuel Johnson*, ed. G. B. Hill and L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934).
- Bouhours, Dominique, *The Art of Criticism* (trans. anon., London, 1705).
- [Boyer, Abel], *Letters of Wit, Politicks and Morality* (London, 1701).
- Brown, John, *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music* (London, 1763).
- Buhle, J. G., *Grundzüge einer allgemeinen Encyklopädie der Wissenschaften* (Lemgo, 1790).
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756; ed. James T. Boulton, London, 1958).
- Campbell, George, *The Philosophy of Rhetoric* (1776; ed. L. Bitzer, Carbondale IL, 1963).
- Dennis, John, *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939).
- Dryden, John, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).
- Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719; 3 vols., Paris, 1755).
- Dyer, George, *Poetics: or a Series of Poems, and of Disquisitions on Poetry* (2 vols., London, 1812).
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (17 vols., Paris 1751-57 and Neuchâtel, 1765).
- Fordyce, David, *Dialogues concerning Education* (London, 1745).
- Gibbon, Edward, *An Essay on the Study of Literature* (London, 1764).
- Goldsmith, Oliver, *Collected Works of Oliver Goldsmith*, ed. Arthur Friedman (5 vols., Oxford, 1966).

- Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730; 2nd edn, Leipzig, 1737).
- The Guardian*, ed. James Calhoun Stephens (Lexington, 1982).
- Harris, James, *Philological Inquiries in Three Parts* (2 vols., London, 1781).
- Hobbes, Thomas, 'Answer' to Davenant's Preface to *Gondibert*, in *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. J. E. Spingarn (Oxford, 1957), II, pp. 54-67.
- Hume, David, *The Philosophical Works of David Hume*, ed. T. H. Green and T. H. Grose (3 vols., London, 1882).
- Hurd, Richard, *The Works of Richard Hurd*, D.D. (8 vols., London, 1811).
- Hutcheson, Francis, *The Works of Francis Hutcheson* (7 vols., London, 1755).
- Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language* (2 vols., London, 1755; 4th edn, 1773).
- Lives of the English Poets*, ed. G. B. Hill (3 vols., Oxford, 1905).
- The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (New Haven, 1958-).
- Kames, Henry Home, Lord, *The Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762).
- Kant, Immanuel, *Gesammelte Schriften*, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1902-).
- Le Clerc, Jean, *Ars critica, in qua ad studia linguarum Latinae, Graecae, & Hebraicae via munitur; veterumque emendandorum, & spuriorum scriptorum à genuinis dignoscendorum ratio traditur* (3 vols., Amsterdam, 1697-1700).
- Pope, Alexander, *The Twickenham Edition of the Works of Alexander Pope*, ed. John Butt et al. (11 vols. in 12, London, 1939-69).
- Pope, Alexander, et al., *The Memoirs of Martinus Scriblerus*, ed. Charles Kirby-Miller (New Haven, 1950).
- Reid, Thomas, *Thomas Reid's Lectures on the Fine Arts*, ed. Peter Kivy (The Hague, 1973).
- Reynolds, Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert Wark, 2nd edn (New Haven, 1975).
- Richelet, P., *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses* (2 vols., Geneva, 1680).
- Rymer, Thomas, *The Critical Works of Thomas Rymer*, ed. Curt A. Zimansky (New Haven, 1956).
- Schiller, Johann Christoph Friedrich von, *Sämtliche Werke*, ed. G. Fricke and H. G. Göpfert (5 vols., Munich, 1958-9).
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (3 vols., London, 1711).
- The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen*, ed. Benjamin Rand (London, 1900).
- Second Characters, or the Language of Forms*, ed. Benjamin Rand (Cambridge, 1914).
- The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- The Tatler*, ed. Richmond P. Bond (3 vols., Oxford, 1987).
- Trapp, Joseph, *Lectures on Poetry Read in the Schools of Natural Philosophy at Oxford* (trans. anon., London, 1742).

Voltaire (François-Marie Arouet), *Oeuvres complètes* (52 vols., Paris, 1877-85).

Warton, Joseph, *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (2 vols., London, 1756, 1782).

Secondary sources

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953).

Adkins, J. W. H., *English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries* (New York, 1953).

Bahlman, Dudley W. R., *The Moral Revolution of 1688* (New Haven, 1957).

Barrell, John, *English Literature in History 1730-80: An Equal, Wide Survey* (London, 1983).

The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt (New Haven, 1986).

Basker, James, *Tobias Smollett: Critic and Journalist* (Newark, 1988).

Bate, Walter Jackson, *The Burden of the Past and the English Poet* (Cambridge MA, 1970).

From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England (Cambridge MA, 1946).

Berghahn, Klaus L., 'From classicist to classical literary criticism, 1730-1806', in Peter Uwe Hohendahl (ed.), *A History of German Literary Criticism, 1730-1980* (Lincoln, 1988), pp. 13-98.

Burrow, J. W., 'The uses of philology in Victorian Britain', in R. Robson (ed.), *Ideas and Institutions of Victorian Britain: Essays in Honour of George Kitson Clark* (London, 1967), pp. 180-204.

Cannon, John, *Aristocratic Century: The Peerage of Eighteenth-Century England* (Cambridge, 1984).

Cassirer, Ernst, *Die Philosophie der Aufklärung* (Tübingen, 1932); trans. F. Koelin and J. Pettigrove, *The Philosophy of the Enlightenment* (Princeton, 1951).

Caygill, Howard, *Art of Judgement* (Oxford, 1989).

Cohen, Ralph, 'Innovation and variation: literary change and georgic poetry', in *Literature and History* (Los Angeles, 1974), pp. 3-42.

'John Dryden's literary criticism', in *New Homage to John Dryden* (Los Angeles, 1983), pp. 61-85.

'Some thoughts on the problems of literary change 1750-1800', *Dispositio*, 4 (1979), 145-62.

Crane, Ronald S., 'Thoughts on writing the history of English criticism, 1650-1800', *University of Toronto Quarterly*, 22 (1953), 376-91.

Darnton, Robert, *The Literary Underground of the Old Regime* (Cambridge MA, 1982).

Darnton, Robert (ed.), *Revolution in Print: The Press in France, 1775-1800* (Berkeley, 1989).

Eagleton, Terry, *The Function of Criticism: From the Spectator to Post-Structuralism* (London, 1984).

Elledge, Scott (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (2 vols., Ithaca, 1961).

- France, Peter, *Politeness and its Discontents: Problems in French Classical Culture* (Cambridge, 1992).
- Gossman, Lionel, 'Literature and education', *New Literary History*, 13 (1982), 341-71.
- Griffin, Robert J., *Wordsworth's Pope: A Study in Literary Historiography* (Cambridge, 1995).
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), trans. Thomas Burger, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge MA, 1989).
- Hirsch, E. D., Jr, *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know* (New York, 1987).
- Hirschman, Albert O., *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before its Triumph* (Princeton, 1977).
- Hohendahl, Peter Uwe, *The Institution of Criticism* (Ithaca, 1982).
- Kaiser, Thomas E., 'Rhetoric in the service of the King: the Abbé Dubos and the concept of public judgment', *Eighteenth-Century Studies*, 23 (1990), 182-99.
- Kernan, Alvin, *Printing Technology, Letters and Samuel Johnson* (Princeton, 1987).
- Klein, Lawrence, *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England* (Cambridge, 1994).
- Koselleck, Reinhart, *Kritik und Krise: Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* (1959); trans. Critique and Crisis: Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society (Cambridge MA, 1988).
- Leites, Edmund, 'Good humor at home, good humor abroad: the intimacies of marriage and the civilities of social life in the ethic of Sir Richard Steele', in *Educating the Audience: Addison, Steele & Eighteenth-Century Culture* (Los Angeles, 1984), pp. 51-89.
- Lough, John, *Writer and Public in France* (Oxford, 1978).
- McCarthy, John A., 'The art of reading and the goals of the German Enlightenment', *Lessing Yearbook*, 16 (1984), 79-94.
- Meehan, Michael, *Liberty and Poetics in Eighteenth-Century England* (London, 1986).
- Morrison, Karl F., *The Mimetic Tradition of Reform in the West* (Princeton, 1982).
- Newman, Gerald, *The Rise of English Nationalism: A Cultural History 1740-1830* (New York, 1987).
- Parrinder, Patrick, *Authors and Authority: A Study of English Criticism and its Relationship to Culture, 1750-1900* (London, 1977).
- Patey, Douglas Lane, 'The eighteenth century invents the canon', *Modern Language Studies*, 18 (1988), 17-37.
- Probability and Literary Form: Philosophic Theory and Literary Practice in the Augustan Age* (Cambridge, 1984).
- Plumb, J. H., 'The public, literature, and the arts in the 18th century', in Paul Fritz and David Williams (eds.), *The Triumph of Culture: 18th Century Perspectives* (Toronto, 1972), pp. 27-48.

- Pocock, J. G. A., *Virtue, Commerce, and History: Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1984).
- Rose, Mark, *Authors and Owners: The Invention of Copyright* (Cambridge MA, 1993).
- Saintsbury, George, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols., London, 1900-4).
- Siskin, Clifford, *The Historicity of Romantic Discourse* (New York, 1988).
- Staves, Susan, 'Pope's refinement', *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation*, 29 (1988), 145-63.
- Weinbrot, Howard, '“An ambition to excell”: the aesthetics of emulation in the seventeenth and eighteenth centuries', *Huntington Library Quarterly*, 48 (1985), 121-39.
- Weinsheimer, Joel, *Imitation* (London, 1984).
- Wellek, René, *Concepts of Criticism* (New Haven, 1966).
- 'The fall of literary history', in Richard E. Amacher and Victor Lange (eds.), *New Perspectives in German Literary Criticism* (Princeton, 1979), pp. 418-31.
- A History of Modern Criticism* (8 vols., New Haven, 1955-92).
- The Rise of English Literary History* (Chapel Hill, 1941).
- Woodman, Thomas, *Politeness and Poetry in the Age of Pope* (Rutherford, 1989).
- Woodmansee, Martha, *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics* (New York, 1994).

Ancients and Moderns

Primary sources and texts

- Aikin, John, *Letters from a Father to his Son, on Various Topics, Relative to Literature and the Conduct of Life* (1793; 3rd edn, London, 1796).
- Aikin, John, and Aikin Anna Laetitia, *Miscellaneous Pieces in Prose* (London, 1773).
- d'Alembert, Jean Le Rond, *Discours préliminaire* (1751), trans. Richard N. Schwab and Walter Rex, *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot* (Indianapolis, 1963).
- d'Aubignac, François Hédelin, *Conjectures académiques, ou dissertation sur l'Iliade, ouvrage posthume trouvé dans les recherches d'un savant* (Paris, 1715).
- Batteux, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, 1746).
- Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam, 1695-7), trans. *The Dictionary Historical and Critical of Mr Peter Bayle* (5 vols., London, 1731-6).
- Bergk, Johann Adam, *Die Kunst, Bücher zu lesen: Nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller* (Jena, 1799).
- Blackwell, Thomas, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (1735; 2nd edn, London, 1736).

- Boileau-Despréaux, Nicolas, *Oeuvres de Boileau*, ed. C. H. Boudhors (7 vols., Paris, 1952).
- Boivin, Jean, *Apologie d'Homère, et bouclier d'Achille* (Paris, 1715).
- Bonald, Louis de, *Oeuvres de M. de Bonald* (4th edn, 3 vols., Paris, 1882).
- Bouhours, Dominique, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (Paris, 1687).
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756; ed. James T. Boulton, London, 1958).
- Reflections on the Revolution in France* (1790; ed. J. G. A. Pocock, Indianapolis, 1987).
- Cartaud de la Villate, François, *Essai historique et philosophique sur le goût* (Amsterdam, 1736).
- Charpentier, François, *Deffense de la langue françoise pour l'inscription de l'arc de triomphe* (Paris, 1676).
- Dacier, André, *La Poétique d'Aristote* (Paris, 1692); trans. anon., *Aristotle's Art of Poetry* (London, 1705).
- Dacier, Anne Lefèvre, *Des Causes de la corruption du goust* (1714; rpt Amsterdam, 1715).
- Homère défendu contre l'apologie du R. P. Hardouin ou suite des causes de la corruption du goust* (Paris, 1716).
- L'Iliade d'Homère, traduite en françois, avec des remarques* (5 vols., Paris, 1711); trans. John Ozell, *The Iliad of Homer* (5 vols., London, 1712).
- Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, *La Comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la grecque et la latine, et des poètes grecs, latins, et françois* (Paris, 1670).
- Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719; 3 vols., Paris, 1755); trans. Thomas Nugent, *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music* (3 vols., London, 1748).
- Du Resnel, Jean-François du Bellay, 'Réflexions générales sur l'utilité des belles-lettres; et sur les inconvéniens du goût exclusif, qui paroît s'établir en faveur des mathématiques et de la physique', *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, 16 (Paris, 1751), 11-37.
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (17 vols., Paris, 1751-7, and Neuchâtel, 1765).
- Fontenelle, Bernard le Bovier de, *Digression sur les anciens et les modernes* (1688), in *Oeuvres complètes* (3 vols., Paris, 1818), II, pp. 353-65; trans. John Hughes (1719; rpt in Scott Elledge and Donald Schier (eds.), *The Continental Model* (Ithaca, 1970)), pp. 358-70.
- Gibbon, Edward, *An Essay on the Study of Literature* (London, 1764).
- Gordon, James, *Occasional Thoughts on the Study and Character of Classical Authors* (London, 1762).
- Gravina, Gian Vincenzo, *Della Ragion poetica* (1708); trans. *Raison, ou idée de la poésie, ouvrage traduit de l'italien de Gravina par M. Requier* (2 vols., Paris, 1755).
- Hazlitt, William, *The Round Table* (1817; London, 1969).
- Herder, Johann Gottfried von, 'Extract from a Correspondence on Ossian and the Songs of Ancient Peoples' and 'Shakespeare' (1773), trans. Joyce P.

- Crick, in H. B. Nisbet (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe* (Cambridge, 1985), pp. 153-76.
- Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784-91), trans. T. O. Churchill as *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind* (1800), abr. Frank Manuel (Chicago, 1968).
- Hobbes, Thomas, *Leviathan: Or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth* (1651; ed. Michael Oakeshott, Oxford, 1946).
- Huet, Pierre-Daniel, *Huetiana ou pensées diverses de M. Huet, évêque d'Avranches* (Amsterdam, 1723).
- Hurd, Richard, *Letters on Chivalry and Romance* (London, 1762).
- The Works of Richard Hurd* (8 vols., London, 1811).
- Hutcheson, Francis, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (London, 1725).
- Johnson, Samuel, Preface to *Shakespeare* (1765), in Arthur Sherbo (ed.), *Johnson on Shakespeare*, vols. 7-8 of *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (New Haven, 1968), I, pp. 59-113.
- Juvigny, Rigoley de, *De la Décadence des lettres et des mœurs, depuis les Grecs et les Romains jusqu'à nos jours* (Paris, 1787).
- La Motte, Antoine Houdart de, *Oeuvres de Monsieur Houdart de La Motte* (10 vols., Paris, 1754).
- Le Clerc, Jean, *Parrhasiana, ou pensées diverses sur des matières de critique, d'histoire, de morale et de politique* (2 vols., Amsterdam, 1699).
- Lefèvre, Tanneguy, *De futilitate poetices, auctore Tannaquillo Fabro* (Amsterdam, 1697).
- Mably, Gabriel Bonnot de, *Observations sur l'histoire de la Grèce* (Paris, 1766).
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat de, *Oeuvres complètes* (Paris, 1949).
- Percy, Thomas, *The Correspondence of Thomas Percy and Evan Evans*, ed. Aneurin Lewis (Baton Rouge, 1957).
- Perrault, Charles, *Memoirs of my Life*, trans. J. M. Zarucci (Columbia, 1989).
- Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (4 vols.; 2nd edn, Paris, 1692-96; facs. rpt Geneva, 1979).
- Pons, François de, *Oeuvres de monsieur l'abbé de Pons* (Paris, 1738).
- Pope, Alexander, *Peri Bathous* (1728), in *The Prose Works of Alexander Pope: Vol. II, The Major Works, 1725-44*, ed. Rosemary Cowler (Oxford, 1986), pp. 171-276.
- The Twickenham Edition of the Works of Alexander Pope*, ed. John Butt et al. (11 vols. in 12, London, 1939-69).
- Pütter, Johann Stephan, *Litteratur des deutschen Staatsrechts* (4 vols., Göttingen, 1776-91).
- Richardson, Samuel, *Correspondence*, ed. Anna Laetitia Barbauld (6 vols., London, 1804).
- Rollin, Charles, *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres, par rapport à l'esprit & au coeur* (1732; Paris, 1741).
- Schiller, Friedrich, *Über die aesthetische Erziehung des Menschen* (1795); trans. E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby, *The Aesthetic Education of Man* (Oxford, 1967).

- Über naive und sentimentalische Dichtung* (1796), trans. J. A. Elias, in H. B. Nisbet (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism* (Cambridge, 1985), pp. 179-232.
- Schlegel, Friedrich von, *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, ed. Oskar Walzel (Berlin, 1980).
- Über das Studium der griechischen Poesie: Vorrede* 1797, ed. Ernst Behler (2 vols., Weimar, 1962).
- Shenstone, William, *Letters of William Shenstone*, ed. Duncan Mallam (Minneapolis, 1939).
- The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- Swift, Jonathan, *The Battle of the Books: Eine historisch-kritische Ausgabe*, ed. Hermann Josef Real (Berlin, 1978).
- The Battle of the Books: With Selections from the Phalaris Controversy*, ed. A. C. Guthkelch (London, 1908).
- A Tale of a Tub*, ed. A. C. Guthkelch and D. Nichol Smith (2nd edn, Oxford, 1973).
- Temple, William, *The Works of Sir William Temple, Bart.* (4 vols., London, 1770).
- Terrasson, Jean, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère, où à l'occasion de ce poëme on cherche les règles d'une poétique fondée sur la raison, & sur les exemples des Anciens & des Modernes* (2 vols., Paris, 1715); trans. Francis Brerewood, *Critical Dissertations on Homer's Iliad* (2 vols., London, 1746).
- La Philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison* (Paris, 1754).
- Turgot, Anne-Robert-Jacques, Baron de l'Aulne, 'Discours sur les progrès successifs de l'esprit humain', *Oeuvres de M. Turgot, Ministre d'Etat* (9 vols., Paris, 1808), II, pp. 52-92.
- Turgot on Progress, Sociology, and Economics*, trans. Ronald L. Meek (Cambridge, 1973).
- Voltaire (François-Marie Arouet), *An Essay on Epick Poetry*, in *An Essay upon the Civil Wars of France* (London, 1727), pp. 37-130.
- Warton, Thomas, *A History of English Poetry* (1774-81; 4 vols., London, 1824).
- Winckelmann, Johann Joachim, 'Thoughts on the imitation of the painting and sculpture of the Greeks' (1755), trans. H. B. Nisbet, in Nisbet (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe* (Cambridge, 1985), pp. 31-54.
- Wotton, William, *Reflections upon Ancient and Modern Learning* (London, 1694).
- Young, Edward, *Conjectures on Original Composition*, in *a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* (London, 1759).

Secondary sources

- Baron, Hans, 'The querelle of the Ancients and the Moderns as a problem for Renaissance scholarship', *Journal of the History of Ideas*, 20 (1959), 3-22.

- Bergner, Jeffrey, *The Origin of Formalism in the Social Sciences* (Chicago, 1981).
- Black, Robert, 'Ancients and Moderns in the Renaissance: rhetoric and history in Accolti's *Dialogue on the Preeminence of Men of His Own Time*', *Journal of the History of Ideas*, 43 (1982), 3-32.
- Buck, August, 'Aus der Vorgeschichte der Querelle des anciens et des modernes in Mittelalter und Renaissance', *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 20 (1958), 527-41.
- Bury, J. B., *The Idea of Progress: An Inquiry into its Origin and Growth* (1920; New York, 1932).
- Butterfield, Herbert, *Man on His Past: The Study of the History of Historical Scholarship* (Cambridge, 1955).
- Crane, Ronald S., *The Idea of the Humanities and Other Essays Critical and Historical* (2 vols., Chicago, 1967).
- Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages* (1948; trans. Willard Trask, Princeton, 1953).
- Davidson, Hugh M., 'Fontenelle, Perrault and the realignment of the arts', in C. G. S. Williams (ed.), *Literature and History in the Age of Ideas: Essays on the Enlightenment Presented to George R. Havens* (Athens OH, 1975), pp. 3-13.
- Eamon, William, *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture* (Princeton, 1994).
- Eisenstein, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformation in Early Modern Europe* (2 vols., Cambridge, 1979).
- Erskine-Hill, Howard, *The Augustan Idea in English Literature* (London, 1983).
- Foerster, Donald M., *Homer in English Criticism: The Historical Approach in the Eighteenth Century* (New Haven, 1947).
- Gilbert, Felix, 'Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari: a study of the origin of modern political thought', in *History, Choice and Commitment* (Cambridge MA, 1977), pp. 215-46.
- Gillot, H., *La Querelle des Anciens et des Modernes en France* (Paris, 1914).
- Gombrich, Ernst, 'The Renaissance conception of artistic progress and its consequences', in *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (Oxford, 1966), pp. 1-10.
- Gössman, Elizabeth, 'Antiqui und Moderni im 12. Jahrhundert', *Miscellanea Medievalia*, 9 (1974), 40-57.
- Gossman, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment: The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye* (Baltimore, 1968).
- Grafton, Anthony, 'Renaissance readers and ancient texts: comments on some commentaries', *Renaissance Quarterly*, 38 (1985), 615-49.
- Gravelle, Sarah Stever, 'The Latin-vernacular question and humanist theory of language and culture', *Journal of the History of Ideas*, 49 (1988), 367-86.
- Hepp, Naomi, *Homère en France au XVII^e siècle* (Paris, 1968).
- Howarth, W. D., 'Neo-classicism in France: a reassessment', in D. J. Mossop et al. (eds.), *Studies in the French Eighteenth Century Presented to John Lough* (Durham, 1978), pp. 92-107.
- Hutchison, Keith, 'Supernaturalism and the mechanical philosophy', *History of Science*, 21 (1983), 297-333.

- 'What happened to occult qualities in the Scientific Revolution?', *Isis*, 73 (1982), 233-53.
- Jauss, Hans Robert, 'Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der "Querelle des Anciens et des Modernes"', in Jauss (ed.), *Charles Perrault, Parallèle des Anciens et des Modernes* (Munich, 1964), pp. 8-64.
- 'Schlegels und Schillers Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes"', in *Literatur als Provokation* (Frankfurt, 1970), pp. 67-106.
- Johnson, James William, *The Formation of English Neo-Classical Thought* (Princeton, 1967).
- Johnston, Arthur, *Enchanted Ground: A Study of Medieval Romance in the Eighteenth Century* (London, 1964).
- Jones, Richard Foster, *Ancients and Moderns: A Study of the Rise of the Scientific Movement in 17th Century England* (1936; 2nd edn, Berkeley, 1961).
- Kapitza, Peter K., *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt: Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland* (Munich, 1981).
- Keohane, Nannerl O., 'The Enlightenment idea of progress revisited', in Gabriel Almond et al. (eds.), *Progress and its Discontents* (Berkeley, 1977), pp. 21-40.
- Kortum, Hans, *Cartaud de La Villate: Ein Beitrag zur Entstehung des geschichtlichen Weltbildes in der französischen Frühaufklärung* (2 vols., Berlin, 1960).
- Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur* (Berlin, 1966).
- Krauss, Werner, *Fontenelle und die Aufklärung* (Munich, 1969).
- Krauss, Werner, and Hans Kortum, *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts* (Berlin, 1966).
- Kristeller, Paul O., 'The modern system of the arts', *Journal of the History of Ideas*, 12 (1951), 496-527; 13 (1952), 17-46; rpt in *Renaissance Thought II* (New York, 1965), pp. 163-227.
- Kroeber, A. L., and Clyde Kluckhohn, *Culture* (New York, 1952).
- Levine, Joseph M., 'Ancients and Moderns reconsidered', *Eighteenth-Century Studies*, 15 (1981), 72-89.
- The Battle of the Books: History and Literature in the Augustan Age* (Ithaca, 1991).
- 'The Battle of the Books and the shield of Achilles', *Eighteenth-Century Life*, 9 (1984), 33-61.
- Dr Woodward's Shield: History, Science, and Satire in Augustan England* (Berkeley, 1977).
- 'Giambattista Vico and the Quarrel between the Ancients and the Moderns', *Journal of the History of Ideas*, 52 (1991), 55-79.
- Humanism and History: Origins of Modern English Historiography* (Ithaca, 1987).
- Lombard, A., *La Querelle des Anciens et des Modernes: l'Abbé Du Bos* (Neuchâtel, 1908).
- Lorimer, J. W., 'A neglected aspect of the "Querelle des Anciens et des Modernes"', *Modern Language Review*, 51 (1956), 179-85.
- Macaulay, Thomas Babington, 'Francis Atterbury', in *Miscellaneous Writings* (2 vols., London, 1860), I, pp. 209-26.

- McKillop, Alan D., 'Richardson, Young, and the Conjectures', *Modern Philology*, 22 (1925), 391-404.
- Margiotta, Giacinto, *Le Origini Italiane della Querelle des anciens et des modernes* (Rome, 1953).
- Meek, Ronald L., *Social Science and the Ignoble Savage* (Cambridge, 1976).
- Menges, Karl, 'Herder and the "Querelle des Anciens et des Modernes"', in Richard Critchfield and Wulf Koepke (eds.), *Eighteenth-Century German Authors and their Aesthetic Theories: Literature and the Other Arts* (Columbia, 1988), pp. 147-83.
- Merton, Robert, *On the Shoulders of Giants: A Shandean Postscript* (New York, 1965).
- Meyer, Paul H., 'Recent German studies of the Quarrel between the Ancients and the Moderns in France', *Eighteenth-Century Studies*, 18 (1985), 383-90.
- Miller, Henry Knight, 'The Whig interpretation of literary history', *Eighteenth-Century Studies*, 6 (1972), 60-84.
- Minnis, A. J., *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages* (London, 1984).
- Moriarty, Michael, *Taste and Ideology in Seventeenth-Century France* (Cambridge, 1988).
- Niderst, Alain, *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657-1702)* (Paris, 1972).
- Patey, Douglas Lane, 'The eighteenth century invents the canon', *Modern Language Studies*, 18 (1988), 17-37.
- Probability and Literary Form: Philosophic Theory and Literary Practice in the Augustan Age* (Cambridge, 1984).
- 'Swift's satire on "science" and the structure of Gulliver's Travels', *ELH*, 56 (1991), 809-39.
- Pigman, G. W., III, 'Imitation and the Renaissance sense of the past: the reception of Erasmus' *Ciceronianus*', *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9 (1979), 155-77.
- Pizzorusso, Arnaldo, 'Antichi e Moderni nella polemica di Madame Dacier', in Pizzorusso (ed.), *Teorie letterarie in Francia* (Pisa, 1968), pp. 16-55.
- Plotz, Judith, *Ideas of Decline in Poetry: A Study of English Criticism from 1700 to 1830* (1965; New York, 1987).
- Porter, Roy, *Edward Gibbon: Making History* (London, 1988).
- Rattansi, P. M., review of R. F. Jones, *Ancients and Moderns*, 2nd edn, *British Journal for the History of Science*, 18 (1968), 250-5.
- Reill, Peter Hanns, *The German Enlightenment and the Rise of Historicism* (Berkeley, 1975).
- Rigault, Hippolite, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes* (Paris, 1859).
- Robertson, J. G., *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1923).
- Ross, Sydney, '"Scientist": the story of a word', *Annals of Science*, 18 (1962), 65-85.
- Saisselin, Rémy G., 'Critical reflections on the origins of modern aesthetics', *British Journal of Aesthetics*, 4 (1964), 7-21.

- Santangelo, Giovanni Saverio, *La 'Querelle des Anciens et des Modernes' nella critica del '900* (Bari, 1975).
- Schueller, Herbert M., 'The Quarrel of the Ancients and the Moderns', *Music and Letters*, 41 (1960), 313-30.
- Scouten, Arthur H., 'The Warton forgeries and the concept of preromanticism in English literature', *Etudes anglaises*, 40 (1987), 434-47.
- Seznec, Jean, 'Le Singe antiquaire', in *Essais sur Diderot et l'antiquité* (Oxford, 1957), pp. 79-96.
- Simonsuuri, Kirsti, *Homer's Original Genius: Eighteenth-Century Notions of the Early Greek Epic (1688-1798)* (Cambridge, 1979).
- Snyder, Edward D., *The Celtic Revival in English Literature 1760-1800* (Cambridge MA., 1923).
- Spadafora, David, *The Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain* (New Haven, 1990).
- Starkman, Miriam Kosh, *Swift's Satire on Learning in A Tale of a Tub* (Princeton, 1950).
- Starobinski, Jean, 'From the decline of erudition to the decline of nations: Gibbon's response to French thought', in G. W. Bowerstock et al. (eds.), *Edward Gibbon and the Decline and Fall of the Roman Empire* (Cambridge MA, 1977), pp. 139-57.
- Stephen, Leslie, *History of English Thought in the Eighteenth Century* (2 vols., London, 1876).
- Stone, P. W. K., *The Art of Poetry in England, 1750-1820* (London, 1967).
- Tilley, Arthur, *The Decline of the Age of Louis XIV, or, French Literature 1687-1715* (Cambridge, 1929).
- Tinkler, John F., 'The splitting of humanism: Bentley, Swift, and the English 'Battle of the Books'', *Journal of the History of Ideas*, 49 (1988), 453-72.
- Tuveson, Ernest, 'Swift and the world-makers', *Journal of the History of Ideas*, 11 (1950), 54-74.
- Vyverberg, Henry, *Human Nature, Cultural Diversity, and the French Enlightenment* (New York, 1989).
- Wagar, W. Warren, 'Modern views of the origins of the idea of progress', *Journal of the History of Ideas*, 28 (1967), 55-70.
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel* (Berkeley, 1957).
- Weinbrot, Howard, *Augustus Caesar in 'Augustan' England: The Decline of a Classical Norm* (Princeton, 1978).
- Wellek, René, 'French classicist criticism', *Yale French Studies*, 38 (1967), 47-71.
- The Rise of English Literary History* (Chapel Hill, 1941).
- 'The term and concept of classicism in Literary history', in *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (New Haven, 1970), pp. 55-89.
- Wencilius, L., 'La Querelle des Anciens et des Modernes et l'humanisme', *XVII^e Siècle*, 9-10 (1951), 15-34.
- Williams, David, *Voltaire: Literary Critic*, vol. 48 of *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (Geneva, 1966).
- Wolper, Roy S., 'The rhetoric of gunpowder and the idea of progress', *Journal of the History of Ideas*, 31 (1970), 589-98.

Poetry 1660-1740

Primary sources and texts

- Boileau-Despréaux, Nicolas, *Épîtres, Art Poétique, Lutrin*, ed. C. H. Boudhors (Paris, 1952).
- Satires*, ed. C. H. Boudhors (Paris, 1952).
- Works*, trans. John Ozell (2 vols., London, 1711-12).
- Bouhours, Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, ed. R. Radouant (Paris, 1920).
- La manière de bien penser*, trans. anonymously as *The Art of Criticism* (1705): facsimile reproduction (New York, 1981).
- Dennis, John, *Critical Works*, ed. E. N. Hooker (2 vols., Baltimore, 1939).
- Dryden, John, Boileau's *The Art of Poetry*, trans. Sir William Soames and revised Dryden, in *The Works of John Dryden, II: Poems, 1681-1684*, ed. H. T. Swedenborg, Jr and V. A. Dearing (Berkeley and Los Angeles, 1972).
- Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).
- Du Bos, Jean-Baptiste, *Critical Reflections on Poetry, Painting, and Music*, trans. Thomas Nugent (3 vols., London, 1748).
- Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (2 vols., Paris, 1719).
- Durham, Willard H. (ed.), *Critical Essays of the Eighteenth Century, 1700-1725* (New Haven, 1915).
- Eliot, T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London, 1933).
- Elledge, S. (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (2 vols., Ithaca, 1961).
- Finch, Robert, and Eugène Joliet (eds.), *French Individualist Poetry, 1686-1760: An Anthology* (Toronto and Buffalo, 1971).
- Fontenelle, Bernard le Bovier de, *Discours sur la nature de l'églogue*, trans. Pierre Anthony Motteux, appended to his translation of Le Bossu's *Treatise of the Epick Poem* (London, 1695).
- Gildon, Charles, *The Complete Art of Poetry* (2 vols., London, 1718).
- The Guardian*, ed. J. C. Stephens (Lexington KY, 1982).
- Hepworth, Brian (ed.), *The Rise of Romanticism: Essential Texts* (Manchester, 1978).
- La Bruyère, Jean, *Les Caractères*, ed. D. Delafarge (Paris, 1928).
- Characters*, trans. Jean Stewart (Harmondsworth, 1970).
- Le Bossu, René, *M. Bossu's Treatise of the Epick Poem [and] A Treatise upon Pastorals by M. Fontenelle*, trans. P. A. Motteux, ed. 'W. J.' (London, 1695).
- Traité du poème épique* (2 vols., Paris, 1675).
- Oldham, John, *Poems*, ed. H. F. Brooks and R. Selden (Oxford, 1987).
- Perrault, Charles, *Characters Historical and Panegyrical of the Greatest Men that have appeared in France, during the last Century*, trans. by John Ozell (2 vols., London, 1704-5).
- Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* (2 vols., Paris, 1696-1700).
- Phillips, Edward, *Theatrum Poetarum* (London, 1675).
- Pope, Alexander, *The Prose Works of Alexander Pope* (Oxford): vol. I, ed. Norman Ault (1936), vol. II, ed. Rosemary Cowler (1986).

- The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, general ed. John Butt (11 vols. in 12, London, 1939-69).
- Rapin, René, *Dissertatio de Carmine Pastoralis* [1681], trans. by Thomas Creech in his *The Idylliums of Theocritus with Rapin's Discourse of Pastorals* (1684; rpt Ann Arbor, 1947).
- Refléxions sur la Poétique d'Aristote* [1674], trans. by Thomas Rymer (1674), with a new Introduction by P. J. Smallwood (Amersham, 1979).
- Rymer, Thomas, *Critical Works*, ed. Curt A. Zimansky (New Haven, 1956).
- Saint-Évremond, Seigneur de, *The Works of Mr. de St. Evremont*, trans. from the French (2 vols., London, 1700).
- Shawcross, John T. (ed.), *Milton: The Critical Heritage* (London, 1970).
- The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- Spence, Joseph, *An Essay on Pope's Odyssey* (London, 1726).
- Spingarn, J. E. (ed.), *Critical Essays of the Seventeenth Century* (3 vols., Oxford, 1907).
- Temple, Sir William, *Five Miscellaneous Essays by Sir William Temple*, ed. S. H. Monk (Ann Arbor, 1963).
- Trapp, Joseph, *Lectures on Poetry*, trans. by William Bowyer and William Clarke (London, 1742).
- Vico, Giambattista, *The New Science*, trans. T. G. Berg and M. H. Fisch (Ithaca, 1948).
- Principi di una Scienza Nuova* (3rd edn, 2 vols., Naples, 1744).
- Voltaire (François-Marie Arouet), *An Essay on Epick Poetry*, ed. F. D. White (New York, 1915).
- Essay sur la poesie épique*, trans. [from the original English by] P. F. G. Desfontaines (Paris, 1728).
- Letters concerning the English Nation* [1733], ed. C. Whibley (London, 1926).
- Lettres philosophiques*, ed. G. Lanson (2 vols., Paris, 1924).
- Le Temple du goût*, ed. E. Carcassonne (Geneva, 1953).

Secondary sources

- Anderson, H., and J. S. Shea (eds.), *Studies in Criticism and Aesthetics: Essays in Honour of Samuel Holt Monk* (Minneapolis, 1967).
- Barnwell, H. T., *Les idées morales et critiques de Saint-Évremond* (Paris, 1957).
- Bate, W. J., *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England* (Cambridge MA, 1946).
- Borgerhoff, E. B. O., *The Freedom of French Classicism* (Princeton, 1950).
- Bredvold, L. I., *The Intellectual Milieu of John Dryden* (Ann Arbor, 1934).
- Brody, Jules, *Boileau and Longinus* (Geneva, 1958).
- Chapman, Gerald W., *Literary Criticism in England, 1660-1800* (New York, 1966).
- Clark, A. F. B., *Boileau and the French Classical Critics in England, 1660-1830* (Paris, 1925).
- Congleton, J. E., *Theories of Pastoral Poetry in England, 1684-1798* (Gainesville, 1952).
- Elkin, P. K., *The Augustan Defence of Satire* (Oxford, 1973).
- Empson, William, 'Wit in the Essay on Criticism', in *The Structure of Complex Words* (London, 1964), pp. 84-100.

- Engell, James, *Forming the Critical Mind: Dryden to Coleridge* (Cambridge MA, 1989).
- Gilman, M., *The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire* (Cambridge MA, 1958).
- Hagstrum, Jean H., *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism from Dryden to Gray* (Chicago, 1958).
- Hipple, W. J., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale IL, 1957).
- Hooker, E. N., 'Pope on Wit: *The Essay on Criticism*', in R. F. Jones et al. (eds.), *The Seventeenth Century* (Stanford, 1951), pp. 225-46.
- Hume, Robert D., *Dryden's Criticism* (Ithaca, 1970).
- Knapp, Steven, *Personification and the Sublime: Milton to Coleridge* (Cambridge MA, 1985).
- Litman, T. A., *Le Sublime en France (1660-1714)* (Paris, 1971).
- Mahoney, John L., *The Whole Internal Universe: Imitation and the New Defense of Poetry in British Criticism, 1660-1830* (New York, 1985).
- Miller, John R., *Boileau en France au XVIIIème siècle* (Baltimore, 1942).
- Monk, Samuel H., *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*, with a new Preface (Ann Arbor, 1960).
- Mornet, Daniel, *Nicolas Boileau* (Paris, 1941).
- Morris, D. B., *The Religious Sublime: Christian Poetry and Critical Tradition in Eighteenth-Century England* (Lexington KY, 1972).
- Pechter, Edward, *Dryden's Classical Theory of Literature* (Cambridge, 1975).
- Peyre, Henri, *Le Classicisme Français* (New York, 1942).
- Pocock, Gordon, *Boileau and the Nature of Neo-Classicism* (Cambridge, 1980).
- Robertson, J. G., *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1923).
- Simonsuuri, Kirsti, *Homer's Original Genius: Eighteenth-Century Notions of the Early Greek Epic 1699-1798* (Cambridge, 1979).
- Williams, David, *Voltaire: literary critic*, vol. 48 of *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (Geneva, 1966).
- Wimsatt, W. K., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (New York, 1957).

Poetry, after 1740

Primary sources and texts

- Addison, Joseph, et al., *The Spectator* (1711-14), ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- Aikin, John, *An Essay on the Application of Natural History to Poetry* (London, 1777).
- Akenside, Mark, *The Pleasures of Imagination* (London, 1744).
- Poetical Works* (London, 1835).
- Alison, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste* (Edinburgh, 1790).
- [Anon.], *The Art of Poetry* (London, 1762).

- Arbuckle, James, *Hibernicus's Letters* (2 vols., London, 1729).
- Armstrong, John, *Sketches* (1758), in *Miscellanies* (2 vols., London, 1770).
- Barbauld, Anna Laetitia, 'Critical Essay' prefixed to Mark Akenside's *The Pleasures of Imagination* (London, 1794).
- Batteux, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, 1747).
- Beattie, James, *Dissertations Moral and Critical* (London, 1783).
- Essays on Poetry and Music, as They Affect the Mind*, 2nd edn (Edinburgh, 1778).
- Poetical Works* (London, 1881).
- Beccaria, Cesare, *Ricerche intorno alla natura dello stile* (1770).
- Berkeley, George, *Works*, ed. A. A. Luce and T. D. Jessop (9 vols., London, 1948-57).
- Blackwell, Thomas, *Enquiry into the Life and Writings of Homer* (London, 1735).
- Blair, Hugh, *Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (London, 1763, enl. 1765).
- Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (2 vols., Edinburgh, 1783); ed. Harold F. Harding (Carbondale IL, 1965).
- Blair, Robert, *The Grave* (London, 1743).
- Blake, William, *Poetry and Prose*, ed. David Erdman and Harold Bloom (Garden City NY, 1965).
- Blanckenburg, Christian Friedrich von, *Litterarische Zusätze zu J. G. Sulzers Allgemeiner Theorie* (Leipzig, 1796-98).
- Boswell, James, *Life of Samuel Johnson*, ed. G. B. Hill and L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934-50).
- Brown, John, *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separation and Corruptions of Poetry and Music* (London, 1763).
- The History of the Rise and Progress of Poetry, Throug Its Several Species* (Newcastle, 1764).
- Buffon, Georges Louis Le Clerc, Comte de, *Discours sur le style* (Paris, 1753).
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1757), ed. James T. Boulton (London, 1958).
- Chénier, André, *Oeuvres complètes*, ed. Gerard Walter (Bruges, 1940).
- Coleridge, S. T., *Biographia Literaria*, ed. James Engell and W. Jackson Bate (Princeton, 1983).
- Poems*, ed. E. H. Coleridge (2 vols., Oxford, 1912).
- Collins, William, *The Works of William Collins*, ed. Richard Wendorf and Charles Ryskamp (Oxford, 1979).
- Colman, George, *Prose on Several Occasions* (3 vols., London, 1787).
- Condillac, Étienne Bonnot de, *Oeuvres philosophiques*, ed. Georges Le Roy (3 vols., Paris, 1947).
- Philosophical Writings*, trans. Franklin Philip, with the collaboration of Harlan Lane (2 vols., Hillsdale NJ, 1982).
- Cowper, William, *The Letters and Prose Writings of William Cowper*, ed. James King and Charles Ryskamp (5 vols., Oxford, 1979).
- Poems*, vol. I: 1748-1782, ed. John D. Baird and Charles Ryskamp (Oxford, 1980).
- Poetical Works*, ed. H. S. Milford (London, 1907; rpt 1967).

- Darwin, Erasmus, *The Botanic Garden* (London, 1791); Scholar Press rpt with intro. by Desmond King-Hele (Menston, 1973).
- Diderot, Denis, *Oeuvres complètes*, ed. J. Assézat and M. Tourneux (20 vols., Paris, 1875-79).
- Dodsley, Robert (ed.), *A Collection of Poems, by Several Hands* (London, 1748).
- Drake, Nathan, *Literary Hours*, 2nd edn (2 vols., Sudbury, 1800).
- Dryden, John, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).
- Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719; 6th edn, 3 vols., Paris, 1755).
- [Duff, William], *Critical Observations on the Writings of the Most Celebrated Writers and Geniuses in Original Poetry* (London, 1770).
- An Essay on Original Genius In Philosophy and the Fine Arts, Particularly in Poetry* (1767), ed. J. L. Mahoney (Gainesville, 1964).
- Enfield, William ('The Enquirer'), *Monthly Magazine* 2 (July, 1796).
- Ferguson, Adam, *Essay on the History of Civil Society* (Edinburgh, 1767).
- Gerard, Alexander, *An Essay on Genius* (London, 1774); ed. W. J. Hipple (1963); ed. Bernhard Fabian (Munich, 1966).
- An Essay on Taste* (Edinburgh, 1759; 2nd edn, 1780).
- Goethe, J. W. von, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe, und Gespräche*, ed. Ernst Beutler (24 vols., Zurich, 1948-60).
- The Sorrows of Young Werther and Selected Writings*, trans. Catherine Hunter (New York, 1962).
- Gray, Thomas, *The Complete Poems of Thomas Gray; English, Latin, and Greek*, ed. H. W. Starr and J. R. Hendrickson (Oxford, 1966).
- Correspondence of Thomas Gray*, ed. Paget Toynbee and Leonard Whibley (3 vols., Oxford, 1971).
- Hamann, J. G., *Sämtliche Werke*, ed. Josef Nadler (6 vols., Vienna, 1949-57).
- Hammond, James, *Love Elegies* (London, 1743).
- H[arris], J[ames], *Hermes; or, a Philosophical Inquiry Concerning Language and Universal Grammar* (London, 1751).
- Three Treatises: The First Concerning Art; the Second Concerning Music, Painting and Poetry; the Third Concerning Happiness* (London, 1744; rev. 1765).
- Upon the Rise and Progress of Criticism* (London[?], 1752).
- Hartley, David, *Observations on Man* (2 vols., London, 1749).
- Helvétius, Claude Adrien, *De L'Esprit* (Paris, 1758).
- De L'Esprit: or, Essays on the Mind and its Several Faculties*, anon. English trans. (1759).
- Herder, J. G. von, *Essay on the Origin of Language* (with Rousseau's *Essay on the Origin of Language*), trans. John H. Moran and Alexander Gode (New York, 1966).
- Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877-1913).
- Hume, David, *Philosophical Works* (4 vols., Edinburgh, 1854).
- Treatise of Human Nature*, ed. L. A. Selby-Bigge (London, 1896; rpt 1928).
- Hurd, Richard, *Letters on Chivalry and Romance* (Dublin, 1762).
- The Works of Richard Hurd, D.D.* (8 vols., London, 1811).

- Hurdis, James, *Lectures Shewing the Several Sources of That Pleasure Which the Human Mind Receives from Poetry* (Bishopstone, Sussex, 1797).
- Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language* (2 vols., London, 1755).
- Lives of the English Poets*, ed. G. B. Hill (3 vols., Oxford, 1905).
- The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (16 vols., New Haven, 1958-).
- Jones, Sir William, *Poems Consisting Chiefly of Translations from the Asiatic Languages; to Which Are Added Two Essays: I, On the Poetry of the Eastern Nations; II, On the Arts Commonly Called Imitative* (Oxford, 1772).
- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762).
- Kant, Immanuel, *Gesammelte Schriften*, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1902-).
- Critique of Judgment*, trans. Werner S. Pluhar (Indianapolis, 1987).
- Lessing, G. W., *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart, 1886-1924).
- Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch (Oxford, 1975).
- Lowth, Robert, *De Sacra Poesi Hebraeorum praelectiones* (Oxford, 1753), trans. as *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* (1787).
- Maass, Johann G. E., *Versuch über die Einbildungskraft* (Halle and Leipzig, 1792, enl. 1797).
- Macpherson, James, *The Poems of Ossian ... Containing Dr. Blair's Three Celebrated Critical Dissertations* (2 vols., London, 1806).
- Meiners, Christoph, *Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften* (Lemgo, 1787).
- Meister, Leonhard, *Über Aberglauben, Einbildungskraft, und Schwärmerey* (Berne, 1795).
- Über die Einbildungskraft in ihrem Einfluß auf Geist und Herz* (Zurich, 1795).
- Über die Schwärmerei* (2 vols., Berne, 1775-7).
- Versuch über die Einbildungskraft* (Berne, 1778).
- Mercier, Louis-Sébastien, *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* (Paris, 1773).
- Moir, John, *Gleanings; or, Fugitive Pieces* (2 vols., London, 1785).
- Muratori, L. A., *Della forza della Fantasia Umana* (Venice, 1740).
- Ogilvie, John, *Philosophical and Critical Observations on the Nature, Character, and Various Species of Composition* (2 vols., London, 1774).
- Percy, Thomas, *Reliques of Ancient English Poetry* (3 vols., London, 1765).
- Platner, Ernst, *Anthropologie für Aerzte und Weltweise* (Leipzig, 1772, enl. 1790).
- Price, Uvedale, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and Beautiful* (2 vols., London, 1794-8).
- Priestley, Joseph, *Course of Lectures on Oratory and Criticism* (Warrington, 1762).
- Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert Wark (New Haven, 1975).
- Rivarol, Antoine de, *Oeuvres complètes* (5 vols., Paris, 1808).

- Schiller, Friedrich, *On the Aesthetic Education of Man*, ed. and trans. E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby (Oxford, 1967).
- Werke: Nationalausgabe*, ed. Julius Petersen, Lieselotte Blumenthal and Benno von Wiese (42 vols., Weimar, 1962-91).
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (3 vols., London, 1711); ed. J. M. Robertson (2 vols., 1900).
- Soliloquy; or, Advice to an Author* (London, 1710).
- Sharpe, William, *Dissertation upon Genius* (London, 1755); rpt with intro. by William Bruce Johnson (Delmar NY, 1973).
- Shenstone, William, *Poetical Works*, ed. George Gilfillan (New York, 1854; rpt 1968).
- Smart, Christopher, *Poetical Works*, ed. Marina Williamson and Marcus Walsh (4 vols., Oxford, 1980-7).
- Smith, Adam, *The Theory of Moral Sentiments*, ed. D. D. Raphael and A. L. Macfie (Oxford, 1976; rpt with corrections, 1979).
- Spence, Joseph, *Observations, Anecdotes, and Characters of Books and Men*, ed. James M. Osborn (Oxford, 1966).
- Sulzer, J. G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (4 vols., Leipzig, 1771-4).
- Tetens, Johann Nicolaus, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung* (2 vols., Leipzig, 1776-7).
- Thomson, James, *Poetical Works*, ed. J. Logie Robertson (Oxford, 1908; rpt 1965).
- Trapp, Joseph, *Lectures on Poetry Read in the Schools of Natural Philosophy at Oxford* (London, 1742, English trans. of Latin text, 1711-19).
- Tucker, Abraham, *The Light of Nature Pursued* (7 vols., 1768-77; 2nd edn, rev. and corrected, London, 1805).
- Twining, Thomas, *Aristotle's Treatise on Poetry, Translated with Notes and Two Dissertations on Poetical and Musical Imitation* (2 vols., 1789, 1812).
- Vico, G., *The New Science of Giambattista Vico*, unabridged trans. of the 3rd edn (1744), trans. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Frisch (Ithaca, 1968).
- Opere*, ed. Fausto Nicolini (Milan, 1953).
- Voltaire (François-Marie Arouet), *Oeuvres complètes*, ed. Louis Moland (52 vols., Paris, 1877-83).
- Warburton, William, *The Divine Legation of Moses* (London, 1737-8).
- Warton, Joseph, *The Enthusiast; or Lover of Nature* (London, 1744).
- An Essay on the Genius and Writings of Pope* (2 vols., London, 1756, 1782).
- Odes on Several Subjects* (London, 1746).
- ed., *The Works of Virgil* (4 vols., London, 1778).
- Warton, Thomas, *History of English Poetry* (4 vols., London, 1774-81).
- The Pleasures of Melancholy* (London, 1747).
- Webb, Daniel, *Observations on the Correspondence Between Poetry and Music* (London, 1769).
- Remarks on the Beauties of Poetry* (London, 1762).
- Wordsworth, William, *Lyrical Ballads*, ed. R. L. Brett and A. R. Jones (New York and Cambridge, 1963).
- Prose Works*, ed. W. J. B. Owen and J. W. Smyser (3 vols., Oxford, 1974).

- Young, Edward, *Complete Works* (2 vols., London, 1854).
Conjectures on Original Composition (London, 1759), ed. E. J. Morley
 (Manchester, 1918).

Secondary sources

- Aarsleff, Hans, *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History* (Minneapolis, 1882).
 . *The Study of Language in England 1780-1860* (Princeton, 1967).
 Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953).
 Arthos, John, *The Language of Natural Description in Eighteenth-Century Poetry* (Ann Arbor, 1949).
 Barrell, John, *English Literature in History 1730-80: An Equal, Wide Survey* (New York, 1983).
 and Harriet Guest, 'On the use of contradiction: economics and morality in the eighteenth-century long poem', in *The New Eighteenth Century*, ed. Felicity Nussbaum and Laura Brown (London and New York, 1987).
 Bate, W. J., *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England* (Cambridge MA, 1946).
 'The sympathetic imagination in eighteenth-century English criticism', *ELH*, 12 (1945), 144-64.
 Beddow, Michael, 'Goethe on genius', in *Genius: The History of an Idea*, ed. Penelope Murray (Oxford, 1989), pp. 98-112.
 Berlin, Isaiah, *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas* (New York, 1976).
 Blackall, Eric A., *The Emergence of German as a Literary Language, 1700-1775* (Cambridge, 1959).
 Bronson, Bertrand, 'The pre-Romantic or post-Augustan mode', *ELH*, 20 (1953); rpt in *Facets of the Enlightenment* (Berkeley, 1968), pp. 159-72.
 Brown, Marshall, 'The urbane sublime', *ELH*, 45 (1978), 236-54.
 Butt, John, *English Literature in the Mid-Eighteenth Century*, ed. and completed Geoffrey Carnall (Oxford, 1979).
 Chalker, John, *The English Georgic: A Study in the Development of a Form* (London, 1969).
 Clark, Robert T., 'Herder, Cesarotti and Vico', *Studies in Philology*, 44 (1947), 645-71.
 Cohen, Murray, *Sensible Words: Linguistic Practice in England, 1640-1785* (Baltimore, 1977).
 Cohen, Ralph, 'On the interrelations of eighteenth-century literary forms', *New Approaches to the Eighteenth Century*, ed. Philip Harth (New York, 1974), pp. 33-78.
 Davie, Donald (ed.), *The Late Augustans: Longer Poems of the Later Eighteenth Century* (London, 1958; rpt 1965).
Purity of Diction in English Verse (London, 1955).
 Derrida, Jacques, *The Archaeology of the Frivolous: Reading Condillac*, trans. John P. Leavey, Jr (Lincoln NB, 1980).

- Dieckmann, Herbert, 'Diderot's conception of genius', *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941), 151-82.
- Engell, James, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism* (Cambridge MA, 1981).
- Feingold, Richard, *Nature and Society: Later Eighteenth-Century Uses of the Pastoral and Georgic* (Hassocks, Sussex, 1978).
- Findlay, L. M., 'The genius of the French language: towards a poetics of political reaction during the Revolutionary period', *Studies in Romanticism*, 28 (1989), 531-57.
- Frieden, Ken, *Genius and Monologue* (Ithaca, 1985).
- Greene, D. J., 'Logical structure in eighteenth-century poetry', *Philological Quarterly*, 31 (1952), 315-36.
- Guyer, Paul, *Kant and the Claims of Taste* (Cambridge MA, 1979).
- Hartman, Geoffrey, 'Christopher Smart's "Magnificat": toward a theory of representation', *ELH*, 45 (1974); rpt in *The Fate of Reading and Other Essays* (Chicago, 1985).
- Hughes, Peter, 'Restructuring literary history: the eighteenth century', *New Literary History*, 8 (1977), 257-77.
- Hunter, J. Paul, ' "Peace" and the Augustans: some implications of didactic method and literary form', in *Studies in Change and Revolution*, ed. Paul Korshin (London, 1972).
- Johnston, Arthur, 'Poetry and criticism after 1740', in Roger Lonsdale (ed.), *History of Literature in the English Language: Dryden to Johnson* (London, 1971), pp. 257-98.
- Land, Stephen, *From Signs to Propositions: The Concept of Form in Eighteenth-Century Semantic Theory* (London, 1974).
- Landry, Donna, 'The resignation of Mary Collier: Some problems in feminist literary history', in *The New Eighteenth Century*, ed. Felicity Nussbaum and Laura Brown (London and New York, 1987), pp. 90-120.
- Lange, Victor, *The Classical Age of German Literature, 1740-1815* (London, 1982).
- Lipking, Lawrence, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England* (Princeton, 1970).
- Lockwood, Thomas, 'On the relationship of satire and poetry after Pope', *Studies in English Literature*, 14 (1974), 387-402.
- Mann, Elizabeth L., 'The problem of originality in English literary criticism, 1750-1800', *Philological Quarterly*, 18 (1939), 97-118.
- McLean, Norman, 'From action to image: theories of the lyric in the eighteenth century', in R. S. Crane et al. (eds.), *Critics and Criticism Ancient and Modern* (Chicago, 1952).
- Menhennet, Alan, *Order and Freedom: German Literature and Society, 1720-1805* (London, 1973).
- Miles, Josephine, *The Primary Language of Poetry in the 1740s and 1840s* (Berkeley, 1950).
- Monk, Samuel, *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England* (Ann Arbor, 1935; rpt with a new Preface, 1960).
- Natali, Giulio, *Storia Letteraria D'Italia* (2 vols., Milan, 1929).

- Nicolson, Marjorie Hope, *Newton Demands the Muse: Newton's 'Opticks' and the Eighteenth Century Poets* (Princeton, 1946).
- Nisbet, H. B., *Herder and the Philosophy and History of Science* (Cambridge, 1970).
- (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller and Goethe* (Cambridge, 1985).
- Novak, Maximillian, *Eighteenth Century English Literature* (New York, 1983).
- Pascal, Roy, *The German Sturm und Drang* (Manchester, 1953).
- Patey, Douglas Lane, 'The eighteenth century invents the canon', *Modern Language Studies*, 18 (1988), 17-37.
- Pitcock, Joan, *The Ascendancy of Taste: The Achievement of Joseph and Thomas Warton* (London, 1973).
- Price, Martin, 'The sublime poem: pictures and powers', *Yale Review*, 58 (1968-69), 194-213.
- To the Palace of Wisdom: Studies in Order and Energy from Dryden to Blake* (New York, 1964).
- Rawson, Claude, *Order from Confusion Sprung: Studies in Eighteenth-Century Literature from Swift to Cowper* (London, 1985).
- Schaffer, Simon, 'Genius in Romantic natural philosophy', in Andrew Cunningham and Nicholas Jardine (eds.), *Romanticism and Science* (Cambridge, 1990).
- Siskin, Clifford, *The Historicity of Romantic Discourse* (New York, 1988).
- Sitter, John, *Literary Loneliness* (Ithaca, 1982).
- 'Mother, memory, muse and poetry after Pope', *ELH*, 44 (1977), 12-36.
- Spacks, Patricia M., *The Poetry of Vision* (Cambridge MA, 1967).
- Tillotson, Geoffrey, *Augustan Poetic Diction* (London, 1961; rpt 1964).
- Tuveson, Ernest L., *The Imagination as a Means of Grace* (Berkeley and Los Angeles, 1960).
- Warnock, Mary, *Imagination* (Berkeley, 1976).
- Wasserman, Earl, 'Collins's "Ode on the Poetical Character"', *ELH*, 34 (1967), 92-118.
- Wellbery, David E., *Lessing's 'Laocoon': Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge, 1984).
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism. Vol. I: The Later Eighteenth Century* (New Haven, 1955; paperback edn, Cambridge, 1981).
- Wimsatt, W. K., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (New York, 1957; paperback edn, 1967).
- Yolton, John, *John Locke and the Way of Ideas* (Oxford, 1956).

Drama, 1660-1740

Primary sources and texts

- d'Aubignac, François Hédelin, *La Pratique du théâtre* (1663), ed. Pierre Martino (Algiers and Paris, 1927).
- The Whole Art of the Stage* (London, 1684; rpt New York, 1968).
- Boileau-Despréaux, Nicholas, *Oeuvres*, ed. Antoine Adam (Paris, 1966).

- Collier, Jeremy, *A Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage* (1730; rpt Hildesheim, 1969).
- Congreve, William, *Letters & Documents*, ed. John C. Hodges (New York, 1964).
- Dennis, John, *Critical Works* (2 vols., Baltimore, 1939-43).
- Dryden, John, *The Works of John Dryden*, ed. Edward Niles Hooker, Thomas Swedenberg, Maximillian E. Novak et al. (Berkeley, 1955-) vol. X.
- Du Bos, Jean-Baptiste, *Critical Reflections on Poetry and Painting*, trans. Thomas Nugent (3 vols., London, 1748).
- Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (3 vols., Paris, 1740).
- Farquhar, George, *Works*, ed. George Stonehill (2 vols., London, 1930).
- The Whole Art of the State* (1684) (New York, 1968).
- Hughes, John ['Essay on Othello'], *The Guardian*, No. 37, ed. John Calhoun Stephens (Lexington KY, 1982).
- Le Bossu, René, *Traité du poème épique* (1714), intro. Volker Kapp (Hamburg, 1981).
- Pope, Alexander, 'Preface to Shakespeare', *The Prose Works of Alexander Pope*, ed. Rosemary Cowler (Hampden CN, 1986).
- Rapin, René, *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (2 parts, Paris, 1674).
- Saint-Évremond, Charles de, *Oeuvres en prose* (2 vols., Paris, 1965).
- The Works of Monsieur de St Évremond* (London, 1728).
- Seades, Colbert (ed.), *Les Sentiments de l'Académie Française sur le Cid* (Minneapolis, 1916).
- Shadwell, Thomas, *Works*, ed. Montague Summers (5 vols., London, 1927).
- Sorbière, Samuel, *A Voyage to England* (London, 1709).
- Sprat, Thomas, 'Observations on Mons. de Sorbière's Voyage into England', in *A Voyage to England*, by Samuel Sorbière (London, 1709).
- Steele, Richard, *Plays*, ed. Shirley Kenny (Oxford, 1971).

Secondary sources

- Barish, Jonas, *The Antitheatrical Prejudice* (Berkeley, 1981).
- Batiffol, Louis, *Richelieu et Corneille* (Paris, 1936).
- Brown, Laura, *English Dramatic Form, 1660-1760: An Essay in Generic History* (New Haven, 1981).
- Davis, James Herbert, *Tragic Theory and the Eighteenth-Century Critics*, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures No. 68 (Chapel Hill, 1967).
- Gasté, Armand, *La Querelle du Cid* (Paris, 1898).
- Hobson, Marion, *The Object of Arts: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* (Cambridge, 1982).
- Hughes, Derek, *Dryden's Heroic Plays* (London, 1981).
- Hume, Robert D., *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century* (Oxford, 1976).
- Loftis, John, *The Spanish Plays of Restoration England* (New Haven, 1973).
- Maurocordato, Alexandre, *La Critique Classique en Angleterre* (Paris, 1964).
- Novak, Maximillian E., *William Congreve* (New York, 1971).

- Picart, Raymond, *La Carrière de Jean Racine* (Paris, 1961).
 Reiss, Timothy, *Tragedy and Truth* (New Haven, 1980).
 Scherer, Jacques, *La Dramaturgie Classique en France* (Paris, 1964).

Drama, after 1740

Primary sources and texts

- Adams, Henry Hitch, and Baxter Hathaway (eds.), *Dramatic Essays of the Neoclassic Age* (1947; rpt. New York and London, 1965).
 d'Aubignac, François Hédelin, *La Pratique du Théâtre*, ed. Pierre Martino (Algiers and Paris, 1927).
 Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de, *Oeuvres*, ed. Pierre Larthomas (Paris, 1988).
 Chapman, Gerald Webster (ed.), *Literary Criticism in England, 1660-1800* (New York, 1966).
 Corneille, Pierre, *Théâtre complet*, ed. Maurice Rat (3 vols., Paris, n.d.).
Trois Discours sur le Poème Dramatique, ed. Louis Forestier (Paris, 1963).
 Diderot, Denis, *Oeuvres Esthétiques*, ed. Paul Vernière (Paris, 1959).
 Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719; 3 vols., Paris, 1740).
 Elledge, Scott (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (2 vols., Ithaca, 1961).
 Fontenelle, Bernard de Bovier de, *Oeuvres* (11 vols., Amsterdam, 1764).
 Gottsched, Johann Christoph, *Schriften zur Literatur*, ed. Horst Steinmetz (Stuttgart, 1972).
 Johnson, Samuel, *Johnson on Shakespeare*, ed. Arthur Sherbo, Yale Edition, VII-VIII (New Haven and London, 1968).
 Lessing, Gotthold Ephraim, *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart, 1886-1924).
 Lessing, Gotthold Ephraim, Moses Mendelssohn and Friedrich Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, ed. Jochen Schulte-Sasse (Munich, 1972).
 Lillo, George, *The London Merchant*, ed. William H. McBurney (Lincoln, 1965).
 Loewenthal, Erich, and Lambert Schneider (eds.), *Sturm und Drang: Kritische Schriften* (Heidelberg, 1963).
 Meier, Georg Friedrich, *Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst* (Halle, 1747-8).
 Mercier, Louis Sébastien, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur L'Art Dramatique* (Amsterdam, 1773; rpt. Hildesheim and New York, 1973).
 Pascal, Roy, *Shakespeare in Germany, 1740-1815* (Cambridge, 1937; rpt New York, 1971).
 Rousseau, Jean-Jacques, *Lettre à M. d'Alembert*, ed. Michel Launay (Paris, 1967).
 Vial, Francisque, and Louis Denise (eds.), *Idées et Doctrines Littéraires du XVIII^e Siècle* (Paris, n.d.).
 Vickers, Brian (ed.), *Shakespeare: The Critical Heritage, IV-VI* (London, Henley and Boston, 1976-81).

Voltaire, *Oeuvres complètes*, ed. Louis Moland, V, *Théâtre*, IV (1877; rpt Nendeln, Liechtenstein, 1967).

Secondary sources

- Bate, Jonathan, *Shakespearean Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730-1830* (Oxford, 1989).
- Berghahn, Klaus L., 'From classicist to classical literary criticism', in Peter Uwe Hohendahl (ed.), *A History of German Literary Criticism* (Lincoln and London, 1988), pp. 13-98.
- Bernbaum, Ernest, *The Drama of Sensibility: A Sketch of the History of English Sentimental Comedy and Domestic Tragedy 1696-1780* (Boston and London, 1915).
- Bevis, Richard, *The Laughing Tradition: Stage Comedy in Garrick's Day* (London, 1980).
- Borchmeyer, Dieter, *Tragödie und Öffentlichkeit: Schillers Dramaturgie* (Munich, 1973).
- Brody, Jules, 'Esthétique et Société chez Molière', in Jean Jacquot (ed.), *Dramaturgie et Société*, vol. 1 (Paris, 1968), pp. 307-26.
- Brown, Laura, *English Dramatic Form, 1660-1760: An Essay in Generic History* (New Haven, 1981).
- Ermann, Kurt, *Goethes Shakespeare-Bild* (Tübingen, 1983).
- Guthke, Karl S., 'Lessing, Shakespeare und die deutsche Verspätung', in *Nation und Gelehrtenrepublik: Lessing im europäischen Zusammenhang*, Sonderband zum Lessing Yearbook, ed. Wilfried Barner and Albert M. Reh (Detroit and Munich, 1984).
- McInnes, Edward, 'Ein ungeheures Theater': *The Drama of the Sturm und Drang* (Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, 1987).
- Martino, Alberto, *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. I. Die Dramaturgie der Aufklärung* (Tübingen, 1972).
- Meisel, Martin, *Realizations: Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England* (Princeton, 1983).
- Parker, G. F., *Johnson's Shakespeare* (Oxford, 1989).
- Robertson, J. G., *Lessing's Dramatic Theory* (Cambridge, 1939).
- Schings, Hans-Jürgen, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch* (Munich, 1980).
- Sherbo, Arthur, *English Sentimental Drama* (East Lansing MI, 1957).
- Smith, David Nichol, *Shakespeare in the Eighteenth Century* (Oxford, 1928).
- Szondi, Peter, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* (Frankfurt am Main, 1973).
- Taylor, Gary, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present* (London, 1990).
- van Tieghem, Paul, *Le Prérromantisme: Etudes d'Histoire Européenne. III. La Découverte de Shakespeare sur le Continent* (Paris, 1947).
- Williams, Simon, *Shakespeare on the German Stage. Vol. 1, 1586-1914* (Cambridge, 1990).
- Wolffheim, Hans, *Die Entdeckung Shakespeares* (Hamburg, 1959).

Prose fiction: France

Primary sources and texts

- Argens, Jean-Baptiste de Boyer, Marquis d', 'Discours sur les nouvelles', in *Lectures amusantes ou les délasséments de l'esprit avec un discours sur les nouvelles* (2 vols., La Haye, 1739), I, pp. 9-69.
- Arnaud, François-Marie Baculard d', *Nouvelles historiques* (Paris, 1774).
- Aubert de La Chesnaye Des Bois, François Alexandre, *Lettres amusantes et critiques sur les romans en général* (Paris, 1743).
- Bougeant, Guillaume-Hyacinthe, *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie* (1735), in Charles G. T. Garnier (ed.), *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* (Amsterdam and Paris, 1788), XXVI, pp. 1-156.
- Charnes, Jean-Antoine de, *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves*, rpt ed. Groupe d'étude du XVIIe siècle de l'Université François Rabelais de Tours, François Weil, Pierre Aquilon, Jacques Chupeau, Jean Lafond and Gérard Maillat (1679; Tours, 1973).
- Coulet, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Collection U (2 vols., Paris, 1968). Vol. I: Histoire du roman en France. Vol. II: Anthologie.
- Diderot, Denis, 'Les Deux Amis de Bourbonne', ed. Henri Benac in *Oeuvres romanesques* (Paris, 1962), pp. 780-92.
- 'Éloge de Richardson', ed. Paul Vernière, in *Oeuvres esthétiques* (Paris, 1959), pp. 29-48.
- Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (1683); ed. (with original pagination) Klaus Friedrich, in 'Eine Theorie des "Roman nouveau"', *Romanistisches Jahrbuch* 14 (1963), 105-32.
- Faydit, l'abbé, *La Télémacomanie, ou la Censure et critique du Roman intitulé, Les Aventures de Telemaque Fils d'Ulysse, ou suite du quatrième Livre de l'Odyssée d'Homere* (A Eleuteropole: chez Pierre Philalethe, 1700).
- Huet, Pierre-Daniel, *Lettre-traité sur l'origine des romans*, ed. Fabienne Gégou (Paris, 1971).
- Jaquin, Armand-Pierre, *Entretiens sur les romans* (1755; rpt Geneva, 1970).
- Lenglet-Du Fresnoy, Nicolas, *De l'usage des romans* (Amsterdam, 1734).
- Marmontel, Jean-François, *Essai sur les romans, considérés du côté moral* (1787), in *Oeuvres complètes* (1819; rpt. Geneva, 1968), III, pp. 558-96.
- Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, in *Oeuvres complètes*, ed. Bernard Guyon, Jacques Scherer and Charly Guyot, Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1964), II.
- Sade, Donatien-Alphonse-François, Marquis de, *Idée sur les romans* (1800), ed. Jean Glastier (Bordeaux, 1970).
- Segrais, Regnault de, *Les Nouvelles Françaises, ou les Divertissemens de la princesse Aurélie* (1656; 2 vols., La Haye, 1741).
- Staël-Holstein, Anne-Louise Germaine Necker, Baronne de, *Essai sur les fictions* (1795) in *Oeuvres complètes* (Paris, 1844), I, pp. 62-72.
- Valincour, Jean Baptiste Henri du Troussel de, *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves*, rpt ed. Groupe d'étude du XVIIe

siècle de l'Université François Rabelais de Tours, Jacques Chupeau, Pierre Aquilon, Jean Lafond, François Weil, Gérard Maillat and Augustin Redondo (1678; rpt Tours, 1972).

Secondary sources

- Altman, Janet Gurkin, *Epistolarity: Approaches to a Form* (Columbus, 1982).
 Alvarez Barrientos, Joaquín, 'Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España', *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), 5-23.
 Barthes, Roland, *S/Z* (Paris, 1970).
 Bertana, Emilio, 'Pro e contro i romanzi nel Settecento', *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 37 (1901), 339-52.
 Brown, Reginald Francis, *La novela española (1700-1850)* (Madrid, 1953).
 Coulet, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Collection U (2 vols., Paris, 1968). Vol. I: Histoire du roman en France. Vol. II: Anthologie.
 Cox, R. Merritt, *Eighteenth-Century Spanish Literature* (Boston, 1979).
 DeJean, Joan, *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France* (New York, 1991).
 Deloffre, Frédéric, *La Nouvelle en France à l'âge classique* (Paris, 1967).
 Démoris, René, *Le Roman à la première personne, du classicisme aux Lumières* (Paris, 1975).
 DiPiero, Thomas, *Dangerous Truths and Criminal Passions: The Evolution of the French Novel, 1569-1791* (Stanford, 1992).
 Ferreras, Juan Ignacio, *La novela en el siglo XVIII* (Madrid, 1987).
 Genette, Gérard, *Figures II* (Paris, 1969).
 Gevrey, Françoise, *L'Illusion et ses procédés: De 'La Princesse de Clèves' aux 'Illustres Françaises'* (Paris, 1988).
 Godenne, René, *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles* (1970; 2nd edn, Geneva, 1977).
 Hainsworth, G., *Les 'Novelas ejemplares' de Cervantès en France au XVIIe siècle: Contribution à l'étude de la nouvelle en France* (Paris 1933).
 Hobson, Marian, *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* (Cambridge, 1982).
 Laugaa, Maurice, *Lectures de Madame de Lafayette*, Collection U2 (Paris, 1971).
 May, Georges, *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle* (New Haven and Paris, 1963).
 Mylne, Vivienne G., *The Eighteenth-Century French Novel: Techniques of Illusion* (1965; 2nd edn, Cambridge, 1981).
 Pizzorusso, Arnaldo, *La Poetica del romanzo in Francia (1660-1685)* (Rome, 1962).
 Ratner, Moses, *Theory and Criticism of the Novel in France from 'L'Astrée' to 1750* (New York, 1938).
 Robert, Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle* (Nancy, 1982).
 Showalter, English, Jr, *The Evolution of the French Novel, 1641-1782* (Princeton, 1972).

- Spera, Lucinda, 'Il dibattito sul romanzo nel Settecento: Patriarchi e il Traité di P. D. Huet', *Rassegna della Letteratura Italiana*, 90 (1986), 93-103.
- Stewart, Philip, *Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, 1700-1750* (New Haven, 1969).
- Tieje, Arthur Jerrold, *The Theory of Characterization in Prose Fiction prior to 1740* (Minneapolis, 1916).
- Versini, Laurent, *Le Roman épistolaire* (Paris, 1979).
- Weil, Françoise, *L'Interdiction du roman et la librairie* (Paris, 1986).
- Williams, Charles G. S., *Valincour: The Limits of 'honnêteté'* (Washington, 1991).

Prose fiction: Great Britain

Primary sources and texts

- Behn, Aphra, *Love-Letters Between a Noble-Man and His Sister* (London, 1684-7), ed. Janet Todd (Columbus OH, 1993).
- Oroonoko* (London, 1688), ed. Philip Henderson, in *Shorter Novels: Seventeenth Century* (London, 1962).
- Bunyan, John, *The Pilgrim's Progress from This World, to That which is to come* (London, 1678, 1682), ed. N. H. Keeble (Oxford, 1984).
- Defoe, Daniel, *The Family Instructor* (London, 1715).
- The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, ed. J. Donald Crowley (Oxford, 1981).
- Serious Reflections During the Life And Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (London, 1720).
- Fielding, Henry, *The Criticism of Henry Fielding*, ed. Ioan Williams (New York, 1970).
- The History of the Adventures of Joseph Andrews* (London, 1742), ed. Martin C. Battestin (Oxford, 1967).
- The History of Tom Jones, A Foundling* (London, 1749), ed. Martin C. Battestin and Fredson Bowers (2 vols., Oxford, 1974).
- The Journal of a Voyage to Lisbon* (London, 1755), ed. Harold E. Pagliaro (New York, 1963).
- The Life of Mr Jonathan Wild the Great*, published as *Miscellanies*, Vol. III (London, 1743), ed. A. R. Humphreys and Douglas Brooks (London, 1973).
- Godwin, William, *Enquiry concerning Political Justice* (London, 1793).
- Fleetwood* (London, 1805), Bentley's Standard Novels, No. 22 (London, 1832).
- 'Of History and Romance' (composed 1797), in M. Hindle (ed.), *Things As They Are; or The Adventures of Caleb Williams* (Harmondsworth, 1988), pp. 359-73.
- Haywood, Eliza, *The Female Spectator* (1744-6).
- Howes, Alan B. (ed.), *Sterne: The Critical Heritage* (London, 1974).
- Knight, Richard Payne, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (London, 1805).
- McKillop, Alan D. (ed.), *Critical Remarks on Sir Charles Grandison, Clarissa, and Pamela* (1754), Augustan Reprint Society, No. 21, ser. 4, No. 3 (Los Angeles, 1950).

- Paulson, Ronald, and Thomas Lockwood (eds.), *Henry Fielding: The Critical Heritage* (London, 1969).
- Pope, Alexander, *Peri Bathous: or, of the Art of Sinking in Poetry* (London, 1728).
- Rawson, Claude (ed.), *Henry Fielding: A Critical Anthology* (Harmondsworth, 1973).
- Reeve, Clara, *The Progress of Romance* (London, 1785).
- Richardson, Samuel, *Clarissa, or, the History of a Young Lady* (London, 1747-8), ed. Angus Ross (Harmondsworth, 1985).
- Clarissa: Preface, Hints of Prefaces, and Postscript*, ed. R. F. Brissenden, Augustan Reprint Society, No. 103 (Los Angeles, 1964).
- The Correspondence of Samuel Richardson*, ed. Anna Laetitia Barbauld, (6 vols., London, 1804).
- Pamela: or, Virtue Rewarded* (London, 1740), ed. T. C. Duncan Eaves and Ben D. Kimpel (Boston, 1971).
- The Richardson-Stinstra Correspondence*, ed. William C. Slattery (Carbondale IL, 1969).
- Selected Letters of Samuel Richardson*, ed. John Carroll (Oxford, 1964).
- Sir Charles Grandison* (London, 1753-4), ed. Jocelyn Harris (London, 1972).
- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-67), ed. Melvyn and Joan New (3 vols., Gainesville, 1978-84).
- Williams, Ioan (ed.), *Novel and Romance 1700-1800: A Documentary Record* (New York, 1970).

Secondary sources

- Armstrong, Nancy, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (Oxford, 1987).
- Bakhtin, Mikhail M., *The Dialogic Imagination* (trans. Austin, 1981).
- Bartolomeo, Joseph F., *A New Species of Criticism: Eighteenth-Century Discourse on the Novel* (Newark DE, 1994).
- Bell, Michael D., *The Development of American Romance* (Chicago, 1980).
- Belsey, Catherine, *Critical Practice* (London, 1980).
- Bender, John, *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England* (Chicago, 1987).
- Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton, 1978).
- Coward, Rosalind, and John Ellis, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (London, 1977).
- Davidson, Cathy N., *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America* (Oxford, 1986).
- Davis, Lennard J., *Factual Fictions: The Origins of the English Novel* (New York, 1983).
- Day, Robert Adams, *Told in Letters: Epistolary Fiction Before Richardson* (Ann Arbor, 1966).
- Gilmore, Michael T., 'The literature of the revolutionary and early national periods', in Sacvan Bercovitch (ed.), *The Cambridge History of American Literature* (Cambridge, 1994), I, pp. 539-693.

- Hunter, J. Paul, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction* (New York, 1990).
- Kahler, Erich, *The Inward Turn of Narrative* (1970; trans. Princeton, 1973).
- Kay, Carol, *Political Constructions: Defoe, Richardson, and Sterne in Relation to Hobbes, Hume, and Burke* (Cornell, 1988).
- Kelly, Gary, *The English Jacobin Novel 1780-1805* (Oxford, 1976).
- Lukács, Georg, *The Theory of the Novel*, trans. Anna Bostock (Cambridge MA, 1971).
- McKeon, Michael, *The Origins of the English Novel, 1600-1740* (Baltimore, 1987).
- McKillop, Alan D., *The Early Masters of English Fiction* (Lawrence KN, 1956).
- Martin, Terence, *The Instructed Vision: Scottish Common Sense Philosophy and the Origins of American Fiction* (Bloomington, 1961).
- Mullan, John, *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century* (Oxford, 1988).
- Napier, Elizabeth R., *The Failure of Gothic: Problems of Disjunction in an Eighteenth-Century Literary Form* (Oxford, 1987).
- Orians, G. Harrison, 'Censure of fiction in American romances and magazines, 1789-1810', *Publications of the Modern Language Association of America*, 52 (1937), 195-214.
- Ortega y Gasset, José, *Meditations on Quixote* (trans. New York, 1961).
- Patey, Douglas L., *Probability and Literary Form: Philosophic Theory and Literary Practice in the Augustan Age* (Cambridge, 1984).
- Perosa, Sergio, *American Theories of the Novel: 1793-1903* (New York, 1985).
- Ruland, Richard (ed.), *The Native Muse: Theories of American Literature from Bradford to Whitman* (New York, 1976).
- Spencer, Jane, *The Rise of the Woman Novelist from Aphra Behn to Jane Austen* (Oxford, 1986).
- Starr, G. A., *Defoe and Casuistry* (Princeton, 1971).
- Taylor, John T., *Early Opposition to the English Novel: The Popular Reaction from 1760 to 1830* (New York, 1943).
- Tompkins, J. M. S., *The Popular Novel in England 1770-1800* (1932; rpt Lincoln, 1961).
- Uphaus, Robert W. (ed.), *The Idea of the Novel in the Eighteenth Century* (East Lansing, 1988).
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (London, 1957).

Prose fiction: Germany and the Netherlands

Primary sources and texts, German

Note: for authors and critics mentioned in the text but not here listed separately, consult the anthology entered below under Lämmert.

- Birken, Sigmund von, *Teutsche Redebind- und Dichtkunst* (Nürnberg, 1679).
- Blanckenburg, Friedrich von, *Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774*, ed. Eberhard Lämmert (Stuttgart, 1965).

- Bodmer, Johann Jacob, *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählden der Dichter* (Orell/Leipzig, 1741).
- Breitinger, Johann Jacob, *Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740*, ed. W. Bender, Bd. 1 (Stuttgart, 1966).
- Engel, Johann Jakob, *Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung. Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774*, ed. E. T. Voss (Stuttgart, 1964).
- Goethe, Johann Wolfgang, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), in *Goethes Werke*, ed. Erich Trunz (14 vols., Hamburg, 1948-64), vol. VII.
- [Goethe, Johann Wolfgang], see [Schiller, Friedrich, *Briefwechsel*].
- [Goethe, Johann Wolfgang], *Zeitgenössische Rezensionen und Urteile über Goethes 'Götz' und 'Werther'*, ed. H. Blumenthal (Berlin, 1935).
- Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, facs. of the 4th edn, 1751 (Darmstadt, 1962).
- Heidegger, Gotthard, *Mythoscopia Romantica, oder Discours von den so benannten Romans. Faksimileausgabe nach dem Originaldruck von 1698*, ed. W. E. Schäfer (Bad Homburg/Berlin/Zürich, 1969).
- Hermes, Johann Timotheus, *Sophiens Reise von Memmel nach Sachsen* (1770), ed. F. Brüggemann (Leipzig, 1941).
- Huet, Pierre Daniel (trans. Eberhard Guerner Happel), *Traité de l'Origine des Romans. Faksimiledrucke nach der Erstausgabe von 1670 und der Happschen Uebersetzung von 1682*, ed. Hans Hinterhäuser (Stuttgart, 1966).
- Kimpel, Dieter, and Conrad Wiedemann (eds.), *Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Band I: Barock und Aufklärung* (Tübingen, 1970).
- Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Band II: Spätaufklärung, Klassik und Frühromantik* (Tübingen, 1970).
- Lämmert, Eberhard, et al. (eds.), *Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880* (Köln/Berlin, 1971).
- [Neumeister, Erdmann], *Raisonnement über die Romane* (n.p., 1708).
- [Schiller, Friedrich], *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, ed. H. G. Graf and A. Leitzmann (Leipzig, 1912).
- Weber, Ernst (ed.), *Texte zur Romantheorie, I (1626-1731)* (Munich, 1973).
- Texte zur Romantheorie, II (1732-1780)* (Munich, 1981).
- Wezel, Johann Carl, *Herrmann und Ulrike* (1780), ed. C. G. von Maassen (Munich, 1919).
- Wieland, Christoph Martin, *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764), in *Wielands Werke*, ed. G. Hempel (Berlin, 1867-79).
- Geschichte des Agathon* (1767), ed. K. Schaefer (Berlin, 1961).

Secondary sources, German

- Ansorge, Hans Jürgen, *Art und Funktion der Vorrede im Roman 1750-1900* (Würzburg, 1969).
- Bing, S., *Die Nachahmungstheorie bei Gottsched und den Schweizern und ihre Beziehungen zu der Dichtungstheorie der Zeit* (Würzburg, 1934).

- Clarke, C., *Fielding und der deutschen Sturm und Drang* (Freiburg, 1897).
- Ehrenzeller, H., *Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul* (Berne, 1955).
- Haas, R., *Die Turmgesellschaft in Wilhelm Meisters Lehrjahren: zur Geschichte des Geheimbundromans und der Romantheorie im 18. Jahrhundert* (Berne, 1975).
- Jäger, Georg, *Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und 19. Jahrhundert* (Stuttgart, 1969).
- Kimpel, Dieter, *Der Roman der Aufklärung* (Stuttgart, 1967).
- Martens, Wolfgang, *Die Botschaft der Tugend: die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften* (Stuttgart, 1968), part V, ch. 7, 'Der Roman', pp. 492-520.
- Matthecka, Gerd, *Die Romantheorie Wielands und seiner Vorläufer* (Tübingen, 1956).
- Michelsen, Peter, *Laurence Sterne und der deutsche Roman im 18. Jahrhundert* (Göttingen, 1962).
- Montandon, Alain, *La Réception de Sterne en Allemagne* (Clermont-Ferrand, 1985).
- Preisendanz, Wolfgang, 'Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (*Don Sylvio, Agathon*)', in H. R. Jauss (ed.), *Nachahmung und Illusion: Kolloquium Giessen Juni 1963, Vorlagen und Verhandlungen* (Munich, 1964), pp. 72-95, 196-203.
- Sang, J., *Friedrich von Blanckenburg und seine Theorie des Romans* (Munich, 1967).
- Scherpe, Klaus, *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder* (Stuttgart, 1968).
- Schmidt, Erich, *Richardson, Rousseau und Goethe. Zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert* (Jena, 1875).
- Vaget, H. Rudolf, 'Johann Heinrich Merck über den Roman', *Publications of the Modern Language Association of America*, 83 (1968), 347-56.
- Voskamp, Wilhelm, *Romantheorie in Deutschland von Martin Opitz bis Friedrich von Blankenburg* (Stuttgart, 1973).
- Wahrenburg, Fritz, *Funktionswandel des Romans und ästhetische Norm: Die Entwicklung seiner Theorie in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1976).
- Weber, Ernst, *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts: zu Theorie und Praxis von 'Roman', 'Historie' und pragmatischem Roman* (Stuttgart, Berlin, Mainz, 1974).
- Winter, Hans-Gerhard, *Dialog und Dialogroman in der Aufklärung, mit einer Analyse von J. J. Engels Gesprächstheorie* (Darmstadt, 1974).
- Wölfel, Kurt, 'Friedrich Schlegels Theorie des Romans', in Reinhold Grimm (ed.), *Deutsche Romantheorien: Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland* (Frankfurt am Main/Bonn, 1968), pp. 29-60.
- Wolff, Max Ludwig, *Geschichte der Romantheorie, mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Verhältnisse* (Nürnberg, 1915).

Primary sources and texts, Dutch

Note: for authors and works not fully cited in the text or notes and omitted below consult the 'Bronnenlijst' in Pol, vol. I, pp. 209-24 and Buisman, *Prozaschrijvers*.

Boekzaal, see [Fielding, H.].

[Defoe, Daniel], *Het Leven en de Wonderbaare Gevallen van Robinson Crusoe* (Amsterdam, 1721).

Dielen, A. J. W. van, *De Onderzoeker*, no. 154 (7 Oct. 1777), 393-400.

Engelen, Cornelis van, *Bloemlezing uit het Werk*, ed. N. C. H. Wijngaards (Zutphen, n.d.).

Feith, Rijnvis, *Het Ideaal in de Kunst*, ed. P. J. Buynsters (The Hague, 1979).
Julia (1783) and *Ferdinand en Constantia* (1785), reprinted by Het Spectrum (Utrecht, 1981).

[Fielding, H.], Anonymous review of *Historie van den Vondeling Tomas Jones, De Boekzaal der Geleerde Wereld*, 73 (Sept. 1751), 284-302.

Kloek, J. J., *Over Werther Geschreven . . . : Nederlandse Reacties op Goethes Werther 1775-1800* (2 vols., Utrecht, 1985), vol. 2: *Bronnen, Literatuurlijst en Register*.

Nieuwland, Petrus, 'Over gevoeligheid van hart', *Nieuw Algemeen Magazyn*, 2 (1794), ii, 519-52.

Onderzoeker, see Dielen, A. J. W. van.

Pol, L. R., *Romanbeschouwing in Voorredes, een Onderzoek naar het Denken over de Roman in Nederland tussen 1600 en 1755* (2 vols., Utrecht, 1987), Vol. II: *Teksten*.

[Richardson, Samuel], Anon, *De Anti-Pamela of de Valsche Eenvoudigheid, Ontdekt in de Gevallen van Syrena Tricksy . . .* (Amsterdam, 1743).

Pamela Bespiegeld, of . . . Pamela, of de Beloonde Deugd . . . Zedelyk Beschouwd (Amsterdam, 1741).

Slattery, W. C. (ed.), *The Richardson-Stinstra Correspondence and Stinstra's Prefaces to Clarissa*, ed. W. C. Slattery (London/Amsterdam, 1969).

Smeeks, H., *Beschryvinge van het Magtig Koningryk Krinke Kesmes* (1708), ed. P. J. Buijnsters (Zutphen, n.d.).

Wolff-Bekker, E., *De Gevaaren van de Laster; in eene Briefwisseling tusschen Miss Fanny Springler en haare Vrienden* (The Hague, 1791).

Wolff-Bekker, E., and Deken, A., *Historie van Mejuffrouw Cornelia Wildschut; of de Gevolgen van de Opvoeding* (6 vols., The Hague, 1793-6).

Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart (1782), ed. P. J. Buijnsters (2 vols., The Hague, 1980).

Historie van Willem Leevend (8 vols., The Hague, 1784-5).

Secondary sources, Dutch

Berg, W. van den, *De Ontwikkeling van de Term 'Romantisch' en zijn Varianten in Nederland tot 1840* (Assen, 1973).

- 'Sara Burgerhart en haar derde stem', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, no. 51/52 (Sept. 1981), 151-207.
- Boheemen-Saaf, C. van, 'Fielding and Richardson in Holland: 1740-1800', *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters*, 14 (1984), 293-307.
- 'The reception of English literature in Dutch magazines, 1735-85', in J. A. van Dorsten (ed.), *The Role of Periodicals in the 18th Century* (Leiden, 1984).
- Buijnsters, P. J., 'Kort geding om Sara Burgerhart', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, 14 (1982), 163-78.
- 'Sara Burgerhart en de ontwikkeling van de Nederlandse roman in de 18e eeuw', in Buijnsters, *Nederlandse Literatuur van de 18e Eeuw* (Utrecht, 1984), pp. 199-222.
- Buisman, M., *Populaire Prozaschrijvers van 1600 tot 1815... Alphabetische Naamlijst* (Amsterdam, n.d.).
- Buisman-De Savornin Lohman, F. L. W. M., *Laurence Sterne en de Nederlandse Schrijvers van c.1780-c.1840* (Wageningen, 1939).
- Kloek, J. J., 'Lezen als levensbehoefte; roman en romanpubliek in de tweede helft van de 18e eeuw', *Literatuur*, 1 (1984) 136-42.
- 'Meten met twee maten? Johannes Lublink als verdediger van Werther en van Grandison', *De Nieuwe Taalgids*, 80 (1987), 335-49.
- Over Werther Geschreven...: Nederlandse Reacties op Goethes Werther 1775-1800* (2 vols., Utrecht, 1985), vol. 1: *Het Onderzoek*.
- Mattheij, Th. M. M., et al., 'De ontvangst van Richardson in Nederland (1750-1800)', *Spektator*, 8 (1978/9), 142-57.
- 'Richardson in Nederland; een bibliografie', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, no. 40 (Sept. 1978), 19-70.
- Nieuweboer, A., 'De populariteit van het vertaalde verhalend proza in 18e-eeuws Nederland en de rol van de boekhandel bij de praktijk van het vertalen', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, 53/4 (1982), 119-41.
- Pol, L. R., *Romanbeschouwing in Voorredes, een Onderzoek naar het Denken over de Roman in Nederland tussen 1600 en 1755* (2 vols., Utrecht, 1987), Vol. I: *Onderzoek*.
- Russell, J. A., *Romance and Realism, Trends in Belgo-Dutch Prose Literature* (Amsterdam, 1959).
- Slattery, W. C., 'Samuel Richardson and The Netherlands: early reception of his work', *Papers on English Language and Literature*, 1 (1965), 20-30.
- Staverman, W. H., *Robinson Crusoe in Nederland, een Bijdrage tot de Geschiedenis van den Roman in de XVIIIe Eeuw* (Groningen, 1907).
- Toorn, M. C. van den, 'Sentimentaliteit als grootheid in de literaire terminologie', *De Nieuwe Taalgids*, 57 (1964), 260-71.
- Vliet, P. van der, *Wolff en Deken's Brieven van Abraham Blankaart* (Utrecht, 1982).
- Voogd, P. J. de, 'Henry Fielding's novels in Dutch', *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters*, 13 (1983), 179-83.
- 'Pieter Le Clercq's Tom Jones-vertaling', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, 43 (June 1979), 3-10.
- Zwaneveld, A. M., 'De Opmerker/Onderzoeker als geestverwant van Rijklof Michael van Goens', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, 18 (1986), 51-64.

Historiography

Primary sources and texts

- Alembert, Jean Le Rond d', *Réflexions sur l'Histoire*, in *Oeuvres* (Paris, 1805), IV, p. 195.
- Barante, Prosper de, 'De l'Histoire', *Mélanges historiques et littéraires* (Brussels, 1835), II, p. 148.
- Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique* (Amsterdam, 1697).
- Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (London, 1783).
- Clarendon, Edward Hyde, First Earl of, *History of My Own Time* (London, 1759).
- Fontenelle, Bernard le Bovier de, *Oeuvres* (Paris, 1767).
- De l'Origine des Fables*, ed. Carré (Paris, 1932).
- Gibbon, Edward, *Essai sur l'Etude de la Littérature*, *Miscellaneous Works* (London, 1814), vol. IV, pp. 1-93.
- Memoirs of my Life*, ed. Bonnard (London, 1956).
- The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (7 vols., London, 1896-1900).
- Herder, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan (Berlin, 1877-1913).
- Hume, David, *Letters*, ed. J. Y. T. Greig (2 vols., Oxford, 1932).
- New Letters of David Hume*, ed. R. Klibansky and E. C. Mossner (Oxford, 1954).
- Lafitau, Jean-François, *Moeurs des Sauvages américains* (Paris, 1724).
- Le Moyne, Pierre, *De l'Histoire* (Paris, 1670).
- Montesquieu, de Secondat, Charles, Baron de la Brède et de, *Oeuvres complètes*, Edition de la Pléiade (Paris, 1956-8).
- Robertson, William, *Works* (London, 1827).
- Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint Denys de, *Oeuvres en Prose*, ed. Ternois (Paris, 1962-6).
- Smith, Adam, *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres*, ed. J. M. Lothian (London, 1963).
- Tillemont, S. Lenain de, *Histoire des Empereurs* (Paris, 1697).
- Vico, Giambattista, *Opere*, ed. G. Gentile and F. Nicolini (Bari, 1911-14).
- Voltaire (François-Marie Arouet), *Correspondance*, ed. Theodore Besterman (Geneva, 1953-65).
- Oeuvres historiques*, ed. René Pomeau (Paris, 1957).

Secondary sources

- Baridon, Michel, *Gibbon et le Mythe de Rome* (Paris, 1977), pp. 731-826 (on Gibbon's style).
- Barthes, Roland, 'Le Discours de l'Histoire', *Informations sur les Sciences sociales*, 6, N°4 (1967), 74.
- Becker, Karl L., *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers* (New Haven, 1974).
- Bond, Harold L., *The Literary Art of Edward Gibbon* (Oxford, 1960).

- Braudy, Leo, *Narrative Form in History and Fiction* (Princeton, 1970).
- Brumfitt, J. H., *Voltaire, Historian* (London, 1958).
- Canary, Robert H., and Henry Kozicki (eds.), *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding* (Madison WI, 1978).
- Clark, Robert T., *Herder, his Life and Thought* (Berkeley and Los Angeles, 1955).
- Damon, P., ed., *Literary Criticism and Historical Understanding* (New York, 1967).
- Duchet, Michel, 'Discours ethnologique et discours historique: le texte de Lafitau', *Studies on Voltaire and the 18th Century*, 152 (1976), 607-23.
- Furet F., and Mona Ozouf, *Lire et Ecrire, L'Alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry* (Paris, 1977).
- Gossman, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment* (Baltimore, 1968).
- 'History and literature. Reproduction or Signification', in Canary and Kozicki (see above), pp. 13-37.
- Gransden, Antonia, *Historical Writing in England* (Ithaca, 1982).
- Iggers, George D., *The German Conception of History* (Wesleyan University Press, 1968).
- Jogland, H. H., *Ursprünge und Grundlagen der Soziologie bei Adam Ferguson* (Berlin, 1959).
- Levine, Joseph M., *Humanism and History, Origins of Modern English Historiography* (Ithaca, 1987).
- Louch, A. R., 'History as narrative', *History and Theory*, 8 (1969), 54-70.
- Mandelbaum, M., 'A note on history as narrative', *History and Theory*, 6 (1967).
- Manuel, Frank E., *The Eighteenth Century Confronts the Gods* (London, 1959).
- Martin, Henri-Jean, *Livres, pouvoirs et société au XVIII^e siècle* (Geneva, 1967).
- Meinecke, Friedrich, *Historism, the Rise of a New Historical Outlook*, trans. J. E. Anderson (London, 1972).
- Mink, Louis, 'Narrative form as cognitive instrument', in Canary and Kozicki (eds.), *The Writing of History* (see above).
- Pascal, Roy, 'Herder and the Scottish Historical School', *Publications of the English Goethe Society*, new series, 14 (1939), 23-42.
- Peardon, T. P., *The Transition in English Historical Writing* (London, 1933).
- Pocock, J. G. A., *The Machiavellian Moment* (Princeton, 1975).
- Politics, Language and Time* (New York, 1971).
- Ranum, Orest, *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Seventeenth-Century France* (Chapel Hill NC, 1980).
- Skinner, Quentin, 'Economics and history - The Scottish Enlightenment', *Scottish Journal of Political Economy*, 12 (1965).
- Snoeks, R., *L'Argument de tradition dans la Controverse eucharistique entre Catholiques et Réformés français au XVI^e siècle* (Gembloux, 1961).
- Struever, Nancy S., *The Language of History in the Renaissance* (Princeton, 1970).
- Tapié, V. L., *Baroque et Classicisme* (Paris, 1972).
- Thompson, James W., *A History of Historical Writing* (New York [1942], 1958).

- Tillyard, E. M. W., *The English Epic and its Background* (Oxford, 1966).
 Trevor-Roper, Hugh, 'The historical philosophy of the Enlightenment', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 27 (1963), 1,667-87.
 Veyne, Paul, *Comment on écrit l'Histoire: Essai d'Epistémologie* (Paris, 1971).
 Waszek, Norbert, *Man's Social Nature: A Topic of the Scottish Enlightenment in its Historical Setting* (Berne and New York, 1986).
 Williams, David, 'Voltaire's literary criticism', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 48 (1966).

Biography and autobiography

Primary sources and texts

- Abbt, Thomas, '161. Literaturbrief', in C. F. Nicolai (ed.), *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (Berlin, 1768).
 Addison, Joseph, *The Freeholder*, No. 35 (20 April 1716), ed. James Leheny (Oxford, 1979), pp. 193-6.
Annual Register; or, a View of the History, Politicks, and Literature for the Year 1791, vol. I (London, 1792), 475.
 Aubrey, John, Letter to Anthony à Wood (15 June 1680), in Andrew Clark (ed.), *Aubrey's Brief Lives*, vol. I (London, 1898), pp. 10-11.
 Ballard, George, *Memoirs of Several Ladies of Great Britain Who Have Been Celebrated for their Writings or Skill in the Learned Languages, Arts and Sciences* (London, 1755), rpt in Ruth Perry, ed. (Detroit, 1985).
Biographie universelle ancienne et moderne (52 vols., Paris, 1811-28, and 29 supplementary volumes, 1834-54).
Biographium Faemineum. The Female Worthies: or, Memoirs of the Most Illustrious Ladies of All Ages and Nations (2 vols., London, 1766).
 Boswell, James, *Letters of James Boswell*, ed. Chauncey Brewster Tinker (2 vols., Oxford, 1924).
The Life of Samuel Johnson, LL.D. (London, 1791), ed. George Birkbeck Hill and rev. by L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934-64).
 'On Diaries' [*Hypochondriack* No. 66], *The London Magazine* (March 1783), rpt in Margery Bailey (ed.), *Boswell's Column* (London, 1951).
 'On Imitation' [*Hypochondriack* No. 35], *The London Magazine* (August 1780), rpt in Margery Bailey (ed.), *Boswell's Column* (London, 1951).
 Burnet, Gilbert, Preface to *The Life and Death of Sir Matthew Hale, Knight* (London, 1682).
 Preface to *The Memoires of the Lives and Actions of James and William, Dukes of Hamilton and Castleherald, & c.* (London, 1677).
 Burney, Charles, *Monthly Review*, 74 (May 1786), 373-4.
 Cowley, Abraham, 'Of my self', in *The Works of Abraham Cowley*, ed. Thomas Sprat (5 pts., London, 1668).
 D'Israeli, Isaac, *Curiosities of Literature Consisting of Anecdotes, Characters, Sketches and Dissertations* (London, 1791).
A Dissertation on Anecdotes; by the Author of Curiosities of Literature (London, 1793).

- 'Some Observations on Diaries, Self-biography, and Self-characters', in *Miscellanies; or, Literary Recreations* (London, 1796), pp. 95-110.
- Dryden, John, 'The Life of Plutarch', Preface to *Plutarch's Lives, Translated from the Greek by Several Hands* (1683-6), in Earl Miner, Vinton A. Dearing and George Robert Guffey (eds.), *An Essay of Dramatic Poesy and Shorter Works*, in *Works* (20 vols., Berkeley, 1955-), XVII, pp. 226-88.
- Forbes, Sir William, *Life of Beattie* (London, 1806), II, p. 184.
- Gally, Henry, 'A Critical Essay on Characteristick Writings', in *The Moral Characters of Theophrastus, translated . . . by H.G.* (London, 1725).
- Goethe, Johann Wolfgang, *Dichtung und Wahrheit*, ed. Karl Richter and others, *Sämtliche Werke* (24 vols., Munich, 1985), vol. XVI.
- Goldsmith, Oliver, Preface to *Plutarch's Lives*, in Arthur Friedman (ed.), *The Works of Oliver Goldsmith*, V, pp. 226-8.
- Granger, James, Preface to *A Biographical History of England from Egbert the Great to the Revolution: Consisting of Characters disposed in different Classes, and adapted to a Methodical Catalogue of Engraved British Heads intended as an Essay towards reducing our Biography to System, and a Help to the Knowledge of Portraits* (3 vols., London, 1769-74).
- Herder, Johann Gottfried, '5. Humanitätsbrief' (1793), in *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877-1913), XVII, pp. 19-25.
- Haben wir noch jetzt das Publikum und Vaterland der Alten?* (1765), *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877-1913), XVII, pp. 284-319.
- Preface to *Ueber Thomas Abbt's Schriften* (1768), in *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877-1913), II, p. 250-57.
- Houstoun, William, *Dr Houstoun's Memoirs of His Own Life-Time* (London, 1747).
- Johnson, Samuel, *Idler* Nos. 84 (24 November 1759) and 102 (29 March 1760), in W. J. Bate, John M. Bullitt and L. F. Powell (eds.), *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, vol. 2 (New Haven, 1963-71).
- Lives of the English Poets*, ed. George Birkbeck Hill (3 vols., Oxford, 1905).
- Rambler* No. 60 (13 October 1750), in W. J. Bate and Albrecht Strauss (eds.), *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (11 vols., New Haven, 1963-71), vol. III.
- Knox, Vicesimus, 'Cursory thoughts on biography', in *Essays Moral and Literary* (London, 1782), II, pp. 48-52.
- Winter Evenings; or, Lucubrations on Life and Letters*, 2nd edn (2 vols., London, 1790).
- 'L', 'Memoirs of the Life and Writings of Dr. Samuel Johnson', *Universal Magazine*, 75 (August 1784), 89-97.
- Lessing, Gotthold Ephraim, [Review of d'Espiard's *Esprit des Nations*] (1753) in *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart, 1886-1924), V, pp. 143-5.
- The Life of That Reverend Divine, and Learned Historian, Dr Thomas Fuller* (London, 1661).
- Mallet, David, *The Life of Francis Bacon, Lord Chancellor of England* (London, 1740).

- Martyn, Thomas (ed.), *Preface to Dissertations and Critical Remarks upon the Aeneid of Virgil* (London, 1770).
- Mason, William, *Memoirs of the Life and Writings of Mr Gray* (London, 1755), II, p. 40.
- Middleton, Conyers, *Preface to The Life and Letters of Marcus Tullius Cicero* (London, 1741).
- Niceron, Jean Pierre, *Preface to Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres* (43 vols., Paris, 1729-45).
- North, Roger, *General Preface to Life of Dr John North* (St John's College, Cambridge, MS James, No. 613), ed. Peter Millard, *General Preface and Life of Dr John North* (Toronto, 1984).
- Lives of the Right Hon. Francis North, Baron Guilford... The Hon. Sir Dudley North... and The Hon. and Rev. Dr. John North* (3 vols., London, 1826).
- 'On Biography', *The Ladies Magazine*, 18 (August, 1787), p. 425.
- Public Characters, or Contemporary Biography* (London, 1803).
- [Review of *Anecdotes of the Late Samuel Johnson, LL.D.*], *The English Review*, 7 (April 1786), 254.
- [Review of *Anecdotes of the Late Samuel Johnson, LL.D.*], *Monthly Review*, 64 (May 1786), 373-4.
- [Review of *Anecdotes of the Late Samuel Johnson, LL.D.*], *New Annual Register for 1786* (1797), p. 263.
- [Review of *General Biography*], *Monthly Review*, n.s. 30 (November 1799), 241-52.
- [Review of *Memoirs of the Life and Writings of Percival Stockdale Written by himself*], *Quarterly Review*, 1 (May, 1809), 386.
- [Review of *Memoirs of the Life of Peter Daniel Huet*], *Quarterly Review*, 4 (August, 1810), 104.
- [Review of *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*], *Monthly Review*, ser. 2 (Jan. 1800), 2.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions* (1782), in *Oeuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade* (5 vols., Paris, 1959-95), I.
- 'La première rédaction des *Confessions* (Livres I-IV)', in *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, ed. Théophile Dufour (39 vols, Geneva, 1908-77), IV, p. 3.
- Ruffhead, Owen [Review of Jortin's life of Erasmus], *Monthly Review*, 19 (October 1758), 385-99.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Leben und Gesinnungen* (1791), I, p. 120.
- Sprat, Thomas, 'An Account of the life and writings of Mr. Abraham Cowley', addressed to Martin Clifford, in *The Works of Abraham Cowley* (5 pts., London, 1668).
- Stanfield, James, *Essay on the Study and Composition of Biography* (London, 1813).
- [Taylor, William], *Monthly Review*, 2nd series, 29 (1797), 375.
- Toland, John, *The Life of John Milton* (London, 1698), Prefatory letter, rpt in *The Early Lives of Milton*, ed. Helen Darbishire (London, 1932), pp. 83-5.

- Wakefield, Gilbert, *Memoirs of the Life of Gilbert Wakefield* (London, 1792), p. 6.
- [Warton, Thomas], *Idler* No. 33 (2 December 1758), in W. J. Bate, John M. Bullitt and L. F. Powell (eds.), *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (11 vols., New Haven, 1963-71).
- Whyte, Samuel, *Miscellanea Nova; Containing, Amidst A Variety of Other Matters Curious and Interesting, Remarks on Boswell's Johnson* (Dublin, 1800), pp. vi-vii.

Secondary sources

- Browning, J. D. (ed.), *Biography in the Eighteenth Century* (New York, 1980).
- Clifford, James, 'Roger North and the Art of Biography', in C. Camden (ed.), *Restoration and Eighteenth-Century Literature: Essays in Honor of Alan D. McKillop* (Chicago, 1963), pp. 275-81.
- Clifford, James L. (ed.), *Biography as an Art, Selected Criticism 1560-1960* (New York, 1962).
- Daghlian, Philip B. (ed.), *Essays in Eighteenth-Century Biography* (Bloomington, 1968).
- May, Georges, 'Biography, autobiography, and the novel in eighteenth-century France', in *Biography in the 18th Century*, ed. J. D. Browning. Publications of the McMaster University Association for 18th-C. Studies (New York and London, 1980), pp. 147-64.
- Nussbaum, Felicity A., *The Autobiographical Subject: Gender and Ideology in Eighteenth-Century England* (Baltimore, 1989).
- Scheuer, Helmut, *Biographie* (Stuttgart, 1979).
- Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction*, trans. Arthur Goldhammer, intro. Robert J. Morrissey (Chicago, 1971).
- Stauffer, Donald Alfred, *English Biography before 1700* (Cambridge MA, 1930).
- The Art of Biography in Eighteenth-Century England* (2 vols., Princeton, 1941).

Criticism and the rise of periodical literature

Primary sources

- Acta eruditorum* (Leipzig, 1682-1745).
- Allgemeine deutsche Bibliothek* (Berlin, 1765-1805).
- Allgemeine Literatur-Zeitung* (Jena and Leipzig, 1785-1803).
- Analytical Review* (London, 1788-99).
- Année littéraire* (Amsterdam, 1754-90).
- Bibliothèque germanique* (Berlin, 1720-40).
- Bibliothèque italique* (Geneva, 1728-34).
- Bibliothèque raisonnée des ouvrages des savants de l'Europe* (Amsterdam, 1728-53).
- Bibliothèque universelle des romans* (1715-89).
- British Magazine* (London, 1760-7).
- Connoisseur* (London, 1754-6).

- Le Courrier de l'Europe* (London and Boulogne, 1776-92).
Covent-Garden Journal (London, 1752).
Critical Review (London, 1756-1817).
English Review (London, 1784-96).
L'Esprit des journaux français et étrangers (Liège, 1772-1818).
Female Spectator (London, 1744-6).
France littéraire (Paris, 1754-84).
Gazette, later *Gazette de France* (Paris, 1631-1792).
General Magazine and Impartial Review (London, 1787-92).
Gentleman's Magazine (London, 1731-1907).
Giornale de' letterati (Florence, 1668-?).
Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen (Göttingen, 1739-52).
Guardian (1713).
Hibernian Magazine (Dublin, 1771-1811).
History of the Works of the Learned (London, 1737-43).
Idler (London, 1758-60).
Journal des dames (1759-78).
Journal des savants (Paris, 1665-1792).
Journal encyclopédique (Paris, 1756-93).
Journal étranger (Paris, 1754-62).
Journal historique et littéraire (Luxembourg, 1773-94).
Journal littéraire (The Hague, 1713-22 and 1729-36).
Ladies Magazine, or, the Universal Entertainer (London, 1749-53).
Lady's Magazine (London, 1770-1819).
Literary Magazine, or Universal Register (London, 1756-8).
London Magazine (London, 1732-85).
Mémoires pour servir à l'histoire des sciences et des arts (Trevoux and Paris, 1701-67).
Memoirs of Literature (London, 1710-17).
Mercure galant, later *Mercure de France* (Paris, 1672-1791).
Monthly Review (London, 1749-1844).
Nouvelles de la République des Lettres (Amsterdam, 1684-9).
Observations sur les écrits modernes (Paris, 1735-43).
Philosophical Transactions of the Royal Society (London, 1665-).
Present State of the Republic of Letters (London, 1728-36).
Rambler (London, 1750-2).
Review of the Affairs of France, later *Review of the State of the English Nation* (London, 1704-13).
Scots Magazine (Edinburgh, 1739-1817).
Spectator (London, 1711-15).
Tatler (London, 1709-11).
Teutsche Merkur, later *Neue Teutsche Merkur* (Weimar, 1773-1810).

Secondary sources

- Adburgham, Alison, *Women in Print: Writing Women and Women's Magazines from the Restoration to the Accession of Victoria* (London, 1972).

- American Periodicals: A Journal of History, Criticism, and Bibliography*, ed. James T. F. Tanner (Denton TX, 1991-).
- Basker, James G., *Tobias Smollett, Critic and Journalist* (Newark DE, 1988).
- Bedarida, H., 'Voltaire, collaborateur de la *Gazette littéraire de l'Europe*', *Mélanges Baldensperger* (Paris, 1930), I, pp. 24-38.
- Bellanger, Claude et al. (eds.), *Histoire générale de la presse française*, I, *Des Origines à 1814* (Paris, 1969).
- Benhamou, Paul, *Index des jugements sur les ouvrages nouveaux 1744-1746 de Pierre-François Guyot Desfontaines* (Geneva, 1986).
- 'The periodical press in the *Encyclopédie*', *The French Review*, 59, 3 (February 1986), 410-17.
- Birn, Raymond, 'The French-language press and the *Encyclopédie*, 1750-1759', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 55 (1967), 263-86.
- Black, Jeremy, *The English Press in the Eighteenth Century* (Philadelphia, 1987).
- Blaser, Fritz, *Bibliographie der Schweizer Presse, mit Einschluss des Fürstentums Liechtenstein* (2 vols., Basel, 1956-8).
- Bloom, Edward A., '“Labors of the learned”: neoclassic book reviewing aims and techniques', *Studies in Philology*, 54 (1957), 537-63.
- Bond, R. P., *Growth and Change in the Early English Press* (Lawrence, 1969).
- Bond, R. P. (ed.), *Studies in the Early English Periodical* (Chapel Hill, 1957).
- Bond, D. H., and W. R. McLeod (eds.), *Newsletters to Newspapers: Eighteenth-Century Journalism* (Morgantown, 1977).
- Botein, S., J. Censor and H. Ritvo, 'The periodical press in eighteenth-century English and French society: a cross-cultural approach', *Comparative Studies in Society and History*, 23 (1981), 464-90.
- Brandes, Helga, *Die 'Gesellschaft der Maler' und ihr literarischer Beitrag zur Aufklärung: Eine Untersuchung zur Publizistik des 18. Jahrhunderts*. Studien zur Publizistik. Bremer Reihe - Deutsche Presseforschung, herausgegeben von Elger Bluhm, 22 (Bremen, 1974).
- Carlsson, Anni, *Die deutsche Buchkritik von der Reformation bis zur Gegenwart* (Bern, 1969).
- Catalogue collectif des périodiques français* (Paris: Bibliothèque Nationale, 1978).
- Couperus, M. C., *Un Périodique Français en Hollande: Le Glaneur historique 1731-1733* (The Hague, 1971).
- Crane, R. S., and F. B. Kaye., *A Census of British Newspapers and Periodicals, 1620-1800* (Chapel Hill, 1927).
- Cranfield, G. A., *The Development of the Provincial Newspaper, 1700-1760* (Oxford, 1962).
- Darnton, Robert, *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopédie 1775-1800* (Cambridge MA, 1979).
- 'The facts of literary life in eighteenth-century France', in *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture* (Oxford, 1987), I, pp. 261-91.
- Dehergne, J., 'Une Table des matières de l'Année littéraire', *Revue d'Histoire littéraire* (1965), 269-73.
- Engell, James, *Forming the Critical Mind: Dryden to Coleridge* (Cambridge MA, 1989).

- Fabian, Bernhard, 'English books and their eighteenth-century German readers', in *The Widening Circle: Essays on the Circulation of Literature in Eighteenth-Century Europe*, ed. Paul J. Korshin (Philadelphia, 1976), pp. 117-96.
- Fischer, Heinz-Dietrich, *Deutsche Zeitschriften des 17. bis 20. Jahrhunderts* (Munich, 1973).
- Forster, Antonia, *Index to Book Reviews in England 1749-1774* (Carbondale IL and Edwardsville, 1990).
- Graham, Walter, *The Beginnings of English Literary Periodicals: A Study of Periodical Literature, 1665-1715* (New York, 1926).
- English Literary Periodicals* (New York, 1930).
- Grappin, Pierre, 'Le Groupe de recherches de Metz sur les périodiques de langue allemande au XVIIIème siècle', *Aufklärungen: Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*, ed. Gerhard Sauder and Jochen Schlobach (Heidelberg, 1985), I, pp. 235-42.
- Hatin, Eugène, *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française* (Paris, 1866).
- Janssens, Uta, *Matthieu Maty and the Journal britannique 1750-1755* (Amsterdam, 1975).
- Journal of Newspaper and Periodical History*, ed. Michael Harris and Jeremy Black (London, 1985-).
- Kaminski, Thomas, *The Early Career of Samuel Johnson* (New York, 1987).
- Kernan, Alvin, *Printing Technology, Letters, and Samuel Johnson* (Princeton, 1987).
- Kirchner, Joachim, 'Die Bibliographie der deutschen Zeitschriften bis zur französischen Revolution', *Die Grundlagen des deutschen Zeitschriftenwesens* (Leipzig, 1931).
- Bibliographie der Zeitschriften des deutschen Sprachgebiets von den Anfängen bis 1830* (Stuttgart, 1969).
- Das deutsche Zeitschriftenwesen: seine Geschichte und seine Probleme: Teil I: Von den Anfängen bis zum Zeitalter der Romantik*, 2nd edn (Wiesbaden, 1958).
- Kribbs, Jayne, K. (ed.), *An Annotated Bibliography of American Literary Periodicals, 1741-1850* (Boston, 1977).
- Martens, Wolfgang, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften* (Stuttgart, 1968).
- Martynov, I. F., 'English literature and eighteenth-century Russian reviewers', *Oxford Slavonic Papers*, n.s. 4 (1971), 30-42.
- Milford, R. T., and O. M. Sutherland, *A Catalogue of English Newspapers and Periodicals in the Bodleian Library, 1662-1800* (Oxford, 1936).
- Mitton, Fernand, *La Presse française, I: Des Origines à la Révolution* (Paris, 1943).
- Morgan, Bayard Quincy, and A. R. Hohlfield, *German Literature in British Magazines, 1750-1860* (Madison, 1949).
- Mott, Frank Luther, *A History of American Magazines, 1741-1850* (New York, 1930).
- Moureau, François, 'La Presse allemande de langue française (1686-1790): Étude statistique et thématique', *Aufklärungen: Frankreich und Deutschland*

- im 18. Jahrhundert*, ed. Gerhard Sauder and Jochen Schlobach (Heidelberg, 1985), I, pp. 243-50.
- New Cambridge Bibliography of English Literature*, ed. George Watson (Cambridge, 1971), II (1660-1800), pp. 1,035-389.
- Oppermann, Heinrich Albert, *Die Göttinger gelehrten Anzeigen während einer hundertjährigen Wirksamkeit für Philosophie, schöne Literatur, Politik und Geschichte* (Hanover, 1844).
- Paulson, Ronald, and Thomas Lockwood (eds.), *Henry Fielding: The Critical Heritage* (London, 1969).
- Reesink, H. J., *L'Angleterre et la littérature anglaise dans les trois plus anciens périodiques français de Hollande, de 1684 à 1709* (Paris, 1931).
- Rétat, Pierre (ed.), *Le Journalisme d'ancien régime: questions et propositions* (Lyons, 1983).
- Richardson, Lyon N., *A History of Early American Magazines 1741-1789* (New York, 1931).
- Roper, Derek, *Reviewing Before the 'Edinburgh' 1788-1802* (Newark DE, 1978).
- Ross, Angus (ed.), *Selections from The Tatler and The Spectator of Steele and Addison* (London, 1982).
- Saisselin, Remy, *The Literary Enterprise in 18th-Century France* (Detroit, 1979).
- Schlobach, Jochen, 'Literarische Korrespondenzen', in *Aufklärungen: Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*, ed. Gerhard Sauder and Jochen Schlobach (Heidelberg, 1985), I, pp. 221-32.
- Sgard, Jean, *Histoire de France à travers les journaux du temps passé: lumières et teneurs du XVIII^e s. 1715-1789* (Paris, 1986).
- Sgard, Jean (ed.), *Bibliographie de la presse classique (1600-1789)* (Geneva, 1984).
- Dictionnaire des journalistes (1600-1789)* (Grenoble, 1976) and Supplements I-V (1980-87).
- Dictionnaire des journaux* (2 vols., Paris and Oxford, 1991).
- Shevelov, Kathryn, *Women and Print Culture: Constructing Femininity in the Early Periodical* (London, 1989).
- Sollors, Werner, 'Immigrants and other Americans', in *Columbia Literary History of the United States*, ed. Emory Elliott et al. (New York, 1988), pp. 568-88.
- Spector, Robert D., *English Literary Periodicals and the Climate of Opinion during the Seven Years' War* (The Hague, 1966).
- Sullerot, Evelynne, *Histoire de la presse féminine des origines à 1848* (Paris, 1966).
- Sullivan, Alvin (ed.), *British Literary Magazines, I, The Augustan Age and the Age of Johnson, 1698-1788, and II, The Romantic Age, 1789-1836* (Westport CT, 1983).
- Weinreb, Ruth Plaut, 'Madame d'Épinay's Contributions to the Correspondance littéraire', *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 18 (1988), 389-403.
- White, Robert B., Jr, *The English Literary Journal to 1900: A Guide to Information Sources* (Detroit, 1977).
- Wiles, R. M., *Freshest Advices: Early Provincial Newspapers in England* (Columbus OH, 1965).

Wilke, Jürgen, *Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts* (1688-1789) (2 vols., Stuttgart, 1978).

Theories of language

Primary sources and texts

Astle, Thomas, *The Origin and Progress of Writing* (London, 1784).

Beattie, James, *The Theory of Language* (London, 1788).

Bergier, Nicolas, *Les éléments primitifs des langues* (Paris, 1764).

Berkeley, George, *Alciphron; or the Minute Philosopher* (London, 1732).

A Treatise concerning the Principles of Human Knowledge (London, 1710).

Works, ed. A. A. Luce and T. E. Jessop (9 vols., London, 1948-57).

Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (3 vols., 2nd edn, London, 1785; rpt New York, 1970).

Brosses, Charles de, *Traité de la formation mécanique des langues* (Paris, 1765).

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1757).

Condillac, Etienne Bonnot, de, *Essai sur l'origine des connoissances humaines* (1746), trans. Thomas Nugent (London, 1756; rpt Gainesville, 1971).

La Logique (Paris, 1780).

Philosophical Writings, trans. Franklin Philip and Harlan Lane (2 vols., Hillsdale and London, 1982).

Davy, Charles, *Conjectural Observations on the Origin and Progress of Alphabetical Writing* (London, 1772).

Dégérando, Joseph Marie, *Des signes et l'art de penser considérés dans leurs rapports mutuels* (4 vols., Paris, 1800).

Diderot, Denis, *Lettre sur les sourds et muets* (Paris, 1751).

Du Bos, Jean-Baptiste, *Critical Reflections on Poetry, Painting, and Music* (1719), trans. Thomas Nugent (5th edn, London, 1748; rpt New York, 1978).

Gébelin, Antoine Court de, *Origine du langage et de l'écriture*, in *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne* (9 vols., 2nd edn, Paris, 1777-93), III.

Girard, Gabriel, *Les vrais principes de la langue françoise* (Paris, 1747; rpt Geneva, 1982).

Harris, James, *Hermes; or, a Philosophical Inquiry concerning Language and Universal Grammar* (London, 1751).

Herder, Johann Gottfried, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), trans. John H. Moran, in John H. Moran and Alexander Gode (eds.), *On the Origin of Language* (Chicago and London, 1966).

J. G. Herder on Social and Political Culture, ed. and trans. F. M. Barnard (Cambridge, 1969).

Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language* (London, 1755).

Jones, Rowland, *Hieroglyphic; or a Grammatical Introduction to an Universal Hieroglyphic Language* (London, 1769).

- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762; rpt New York, 1967).
- Leibniz, Wilhelm Gottfried von, *New Essays on Human Understanding* (written c. 1703-5; published 1765), trans. Peter Remnant and Jonathan Bennett (Cambridge, 1981).
- Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding* (1690), ed. Peter H. Nidditch (Oxford, 1975).
- Maupertuis, Pierre Louis Moreau de, *Réflexions philosophiques sur l'origine des langues* (1748), in Ronald Grimsby (ed.), *Sur l'origine du langage* (Geneva, 1971).
- Michaëlis, Johann David, *Beantwortung der Frage vom dem Einfluss der Meinungen in die Sprache und der Sprache in die Meinungen* (Berlin, 1760).
- Monboddo, James Burnet, Lord, *Of the Origin and Progress of Language* (Edinburgh, 1773-94; rpt New York, 1973).
- Nelme, R. D., *An Essay towards an Investigation of the Origin and Elements of Language and Letters* (London, 1772).
- Rapin, René, *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie* (London, 1674).
- Reid, Thomas, *An Inquiry into the Human Mind and the Principles of Common Sense* (1764), in *Works*, ed. Sir William Hamilton (Edinburgh, 1863).
- Richardson, Jonathan, *Essay on the Theory of Painting* (1715), in *Works* (London, 1792).
- Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), in *The First and Second Discourses*, trans. Victor Gourevitch (New York, 1986).
- Essai sur l'origine des langues* (1781), trans. Alexander Gode, in John H. Moran and Alexander Gode (eds.), *On the Origin of Language* (Chicago and London, 1966).
- Sheridan, Thomas, *A Course of Lectures on Elocution, together with two Dissertations on Language* (London, 1762).
- Smith, Adam, *Considerations concerning the First Formation of Languages* (1761), in *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, ed. J. C. Bryce (Oxford, 1983).
- Stewart, Dugald, *Account of the Life and Writings of Adam Smith, LL.D.* (1794), in Adam Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, ed. W. P. D. Wightman, J. C. Bryce and I. S. Ross (Oxford, 1980).
- Süssmilch, Johann Peter, *Versuch eines Beweises, dass die erste Sprache ihren Ursprung nicht vom Menschen, sondern allein vom Schöpfer erhalten habe* (Berlin, 1766).
- Tooke, John Horne, *The Diversions of Purley* (1786) (2 vols., 2nd edn, London, 1798).
- Vico, Giambattista, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), trans. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch (Ithaca and London, 1948).
- Wachter, Johann, *Naturae et scripturae concordia* (Leipzig and Copenhagen, 1752).
- Warburton, William, *The Divine Legation of Moses Demonstrated* (2 vols., London, 1738-41).
- Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens*, trans. Marc-Antoine Leonard (Paris, 1744).

Wolf, F. A., *Prolegomena to Homer* (1795), trans. James E. G. Zetzel (Princeton, 1985).

Wood, Robert, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (London, 1769).

Secondary sources

Aarsleff, Hans, *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History* (Minneapolis, 1982).

The Study of Language in England, 1780-1860 (2nd edn, Minneapolis, 1983).

Cohen, Murray, *Sensible Words: Linguistic Practice in England 1640-1785* (Baltimore and London, 1977).

David, Madeleine V., *Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris, 1965).

Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, trans. Gayatri C. Spivak (Baltimore and London, 1974).

Formigari, Lia, *Language and Experience in 17th-Century British Philosophy* (Amsterdam and Philadelphia, 1988).

Foucault, Michel, *The Order of Things* (New York, 1970).

Harris, Roy, and Taylor, Talbot J., *Landmarks in Linguistic Thought* (London and New York, 1989).

Howell, Wilbur Samuel, *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric* (Princeton, 1971).

Hudson, Nicholas, *Writing and European Thought, 1600-1830* (Cambridge, 1995).

Knowlson, James, *Universal Language Schemes in England and France 1600-1800* (Toronto and Buffalo, 1975).

Land, Stephen K., *From Signs to Propositions: The Concept of Form in Eighteenth-Century Semantic Theory* (London, 1974).

The Philosophy of Language In Britain: Major Theories from Hobbes to Thomas Reid (New York, 1986).

Mugnai, Paolo F., *Segno e linguaggio in George Berkeley* (Rome, 1979).

Parret, Herman (ed.), *History of Linguistic Thought and Contemporary Linguistics* (Berlin and New York, 1976).

Robinet, André, *Le Langage à l'âge classique* (Paris, 1986).

Wellbery, David E., *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge, 1984).

The contributions of rhetoric to literary criticism

Primary sources and texts

Bary, René, *La Rhétorique françoise* (Paris, 1659; Amsterdam, 1669).

Batteux, Charles, *Principes de la littérature* (5 vols., Paris, 1764); trans. 'Mr Miller', *A Course of the Belles Lettres, or the Principles of Literature* (London, 1761). 'Traité de la construction oratoire' (1763) is Reel 9, no. 98, in *British and Continental Rhetoric and Elocution* (see below).

- Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (2 vols., London, 1783); rpt with intro. H. F. Harding (Carbondale IL, 1965).
- Bouffier, Claude, *Traité de l'éloquence* (Paris, 1732).
- Bouhours, Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'Esprit* (Paris, 1687); trans. anonymously as *The Art of Criticism* (London, 1705).
- British and Continental Rhetoric and Elocution*, 16 microfilm reels of critical and rhetorical treatises of the 16th-18th centuries (Ann Arbor, 1953).
- Campbell, George, *The Philosophy of Rhetoric* (2 vols., London, 1776); reprinted with introduction by L. F. Bitzer (Carbondale IL, 1963).
- Crevier, J. B. L., *Rhétorique françoise* (2 vols., Paris, 1765) (Reel 11, no. 111, in *British and Continental Rhetoric and Elocution*; see above).
- Du Marsais, César Chesneau, *Traité des tropes* (Paris, 1730); avec un commentaire raisonné par M. [Pierre] Fontanier (2 vols., Paris, 1818); reprinted, with an introduction by Gérard Genette (2 vols., Geneva, 1967).
- Fénelon, F. de S. de la M., *Dialogues sur l'éloquence en général et la chaire en particulier* (Paris, 1718); trans. William Stevenson, *Dialogues Concerning Eloquence* (London, 1722); trans. with introduction and notes, W. S. Howell, *Fénelon's Dialogues on Eloquence* (Princeton, 1951).
- Gibert, Balthazar, *La Rhétorique ou les Regles de l'Eloquence* (Paris, 1730) (Reel 13, no. 119, in *British and Continental Rhetoric and Elocution*; see above).
- Gottsched, J. C. *Ausführliche Redekunst* (Leipzig, 1728), ed. P. M. Mitchell, *Ausgewählte Werke*, VII, 1 (Berlin, 1975), pp. 59-326.
- Hume, David, 'Of Eloquence', in *Essays, Moral, Political, and Literary* (London, 1741), in *Philosophical Works*, ed. T. H. Green and T. H. Grose (4 vols., London, 1886; rpt Aalen, 1964), III, pp. 163-74.
- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762; rpt Hildesheim, 1970).
- Lamy, Bernard, *De l'Art de parler* (Paris, 1675); anonymous translation, *The Art of Speaking, written in French by Messieurs du Port Royal* (London, 1676); ed. John T. Harwood, *The Rhetorics of Thomas Hobbes and Bernard Lamy* (Carbondale IL, 1986), pp. 131-337.
- Lawson, John, *Lectures concerning Oratory* (Dublin, 1758); rpt with intro. E. N. Claussen and K. R. Wallace (Carbondale IL, 1972).
- Mayans y Siscar, Gregorio, *Retórica* (Valencia, 1757; 1786), in *Obras completas*, III, ed. A. Mestre Sanchis and J. Gutiérrez (Valencia, 1984), pp. 74-653.
- Priestley, Joseph, *A Course of Lectures on Oratory and Criticism* (London, 1777); rpt with intro. David Potter (Carbondale IL, 1965).
- Rapin, René, *The Whole Critical Works of Monsieur Rapin*, trans. 'several hands' (2 vols., London, 1706).
- Rhetoric of Blair, Campbell, and Whateley, With Updated Bibliographies*, The, ed. James L. Golden and Edward P. J. Corbett (Carbondale IL, 1990).
- Rollin, Charles, *Traité des études: De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres* (4 vols., Paris, 1726-8).
- Sheridan, Thomas, *A Course of Lectures on Elocution, Together with Two Dissertations on Language* (London, 1762; rpt New York, 1968).
- Smith, Adam, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1762-3), ed. with intro. and notes J. M. Lothian (Carbondale IL, 1963).

- Vico, Giambattista, *Institutiones Oratoriae* (Naples, 1711), in G. B. Vico *Opere*, VII, ed. Fausto Nicolini (Bari, 1941).
- Ward, John, *A System of Oratory, Delivered in a Course of Lectures Publicly Read at Gresham College* (2 vols., London, 1759).
- Witherspoon, John, *Lectures on Moral Philosophy and Eloquence* (Philadelphia, 1801); lectures on rhetoric reprinted in *The Selected Writings of John Witherspoon*, ed. Thomas P. Miller (Carbondale IL, 1990).

Secondary sources

- Carr, Thomas M., Jr, *Descartes and the Resilience of Rhetoric: Varieties of Cartesian Rhetorical Theory* (Carbondale IL, 1990).
- Conley, Thomas M., *Rhetoric in the European Tradition* (New York, 1990).
- Fumaroli, Marc, *L'Age de l'éloquence: Rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique* (Geneva, 1980).
- Genette, Gérard, 'Rhetoric restrained', in *Figures of Literary Discourse*, trans. Alan Sheridan (New York, 1982), pp. 103-26.
- Horner, W. B. (ed.), *Historical Rhetoric: An Annotated Bibliography of Selected Sources in English*, 'Part 4: The Eighteenth Century' (Boston, 1980), pp. 187-226.
- The Present State of Scholarship in Historical and Contemporary Rhetoric*, 4. The Eighteenth Century (Columbia MO, 1983), pp. 101-33.
- Howell, W. S., *Eighteenth Century British Logic and Rhetoric* (Princeton, 1971).
- Logic and Rhetoric in England, 1500-1700* (Princeton, 1956).
- Kennedy, George A., *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition From Ancient to Modern Times* (Chapel Hill, 1980).
- McKenzie, Gordon, *Critical Responsiveness: A Study of the Psychological Current in Later Eighteenth-Century Criticism*, Univ. of California Publ. in English, 20 (1949).
- Saintsbury, George, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols., Edinburgh, 1900-4).
- Varga, A. Kibédi, *Rhétorique et littérature: Etudes de structures classiques* (Paris, 1970).
- Vickers, Brian, *Classical Rhetoric in English Poetry* (London, 1970).
- Francis Bacon and Renaissance Prose* (Cambridge, 1968).
- In Defence of Rhetoric* (Oxford, 1988).

Theories of style

Primary sources and texts

- Addison, Joseph, in *The Spectator*, ed. D. F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- Elledge, Scott (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (2 vols., Ithaca, 1961).
- Harris, James, *Philological Inquiries* (London, 1781).
- Johnson, Samuel, *Lives of the English Poets*, ed. G. B. Hill (3 vols., Oxford, 1905).
- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (6th edn, Edinburgh, 1785).

Secondary sources

- Clark, A. F. B., *Boileau and the French Classical Critics in England 1660-1830* (Paris, 1925).
- Hagstrum, J. H., *The Sister Arts* (Chicago, 1958).
- Probyn, Clive T., *The Sociable Humanist: The Life and Works of James Harris 1709-1780* (Oxford, 1991).
- Ross, Ian, *Lord Kames and the Scotland of his Day* (Oxford, 1972).
- Saintsbury, George, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols., Edinburgh, 1900-4).
- Stone, P. W. K., *The Art of Poetry 1750-1800* (London, 1967).
- Tillotson, Geoffrey, *Augustan Studies* (London, 1961).
- Wimsatt, W. K., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (New York, 1957).

Generality and particularity

Primary sources and texts

- Blake, William, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman (revised edn, New York, 1982).
- Boswell, James, *The Life of Samuel Johnson, LL.D.*, ed. G. B. Hill, rev. L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934, 1950).
- Campbell, George, *Philosophy of Rhetoric*, 2nd edn (2 vols., London, 1801).
- Dennis, John, *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward N. Hooker (2 vols., Baltimore, 1939-43).
- Hume, David, *An Inquiry concerning Human Understanding*, ed. C. W. Hendel (Indianapolis, 1955).
- Hurd, Richard, *The Works of Richard Hurd* (2 vols., London, 1811).
- Johnson, Samuel, *The History of Rasselas, Prince of Abissinia*, ed. Geoffrey Tillotson and Brian Jenkins (Oxford, 1971).
- The Lives of the Poets*, ed. G. B. Hill (3 vols., Oxford, 1905).
- The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, ed. Allen T. Hazen et al. (11 vols. to date, New Haven, 1958-).
- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism*, 2nd edn (2 vols., Edinburgh, 1763).
- Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Alexander C. Fraser (2 vols., Oxford, 1894, rpt New York, 1959).
- Pope, Alexander, *The Poems of Alexander Pope*, ed. John Butt et al. (11 vols., London, 1939-69).
- Reynolds, Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark (New Haven, 1975).
- Scott, John (of Amwell), *Critical Essays of Some of the Poems of Several English Poets* (London, 1785).
- Young, Edward, *Conjectures on Original Composition, in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* (London, 1759).

Secondary sources

- Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953).
- Adams, Hazard, 'Revisiting Reynolds' *Discourses* and Blake's Annotations', in Robert N. Essick and Donald Pearce (eds.), *Blake in His Time* (Bloomington, 1978), pp. 128-44.
- Barrell, John, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt* (New Haven, 1986).
- Basney, Lionel, ' "Lucidus Ordo": Johnson and generality', *Eighteenth-Century Studies*, 5 (1971), 39-57.
- Crane, R. S., 'English neoclassical criticism: an outline sketch', in Crane *et al.* (eds.), *Critics and Criticism Ancient and Modern* (Chicago, 1952), pp. 372-88.
- Damrosch, Leopold, *Symbol and Truth in Blake's Myth* (Princeton, 1980).
- The Uses of Johnson's Criticism* (Charlottesville, 1976).
- Eaves, Morris, *William Blake's Theory of Art* (Princeton, 1982).
- Edinger, William, *Samuel Johnson and Poetic Style* (Chicago, 1977).
- Elledge, Scott, 'The background and development in English criticism of the theories of generality and particularity', *Publications of the Modern Language Association*, 62 (1947), 147-82.
- Hagstrum, Jean H., *Samuel Johnson's Literary Criticism* (Minneapolis, 1952).
- Hipple, Walter J., 'General and particular in the *Discourses* of Sir Joshua Reynolds: a study in method', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11 (1952), 231-47.
- Keast, W. R., 'The theoretical foundations of Johnson's criticism', in R. S. Crane *et al.* (eds.), *Critics and Criticism Ancient and Modern* (Chicago, 1952), pp. 389-407.
- Lipking, Lawrence, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England* (Princeton, 1970).
- Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, 1979).
- Wasserman, Earl R., *The Subtler Language: Critical Readings of Neoclassical and Romantic Poems* (Baltimore, 1959).
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, vol. 1, *The Later Eighteenth Century* (New Haven, 1955).
- Youngren, William, 'Generality, science, and poetic language in the Restoration,' *ELH*, 35 (1968), 158-87.

The sublime

Editions and translations

- Dionysius Longinus *on the Sublime*, trans. William Smith (London, 1739; rpt New York, 1975).
- 'Longinus' *on the Sublime*, ed. D. A. Russell (Oxford, 1964).
- On Great Writing*, trans. G. M. A. Grube (New York, 1957).

Le traité du sublime, trans. Nicolas Boileau-Despréaux (Paris, 1674; rpt New York, 1975).

The Works of Dionysius Longinus, trans. Leonard Welsted (London, 1712; rpt 1724).

Primary texts

Akenside, Mark, *The Pleasures of the Imagination*, in *The Poems of Mark Akenside* (London, 1772).

Alison, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste* (2 vols., Edinburgh, 1812).

Ashfield, Andrew, and Peter de Bolla, *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory* (Cambridge, 1996).

Baillie, John, *An Essay on the Sublime* (London, 1747; rpt Los Angeles, 1953).

Beattie, James, *Dissertations Moral and Critical* (London, 1783; rpt Stuttgart, 1970).

Bentham, Jeremy, *Of Laws In General*, in *Collected Works*, ed. H. L. A. Hart (London, 1970).

Blackwell, Thomas, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (2 vols., London, 1735).

Blair, Hugh, 'A critical dissertation on the poems of Ossian', in *The Poems of Ossian*, trans. James Macpherson (3 vols., London, 1805).

Lectures on Rhetoric and Belles Lettres (3 vols., London, 1787).

Blake, William, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman (Berkeley, 1982).

Boileau-Despréaux, Nicolas, *Traité du Sublime ou du Merveilleux* (Paris, 1674; rpt New York, 1975).

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. James T. Boulton (Oxford, 1958; rvd 1987).

Reflections on the Revolution in France, in L. G. Mitchell (ed.), *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, vol. 8 (Oxford, 1989).

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross (2 vols., Oxford, 1907).

Miscellaneous Criticism, ed. T. M. Raysor (Cambridge, 1936).

Dennis, John, *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939).

[Egmont, John Perceval, Earl of], *Faction Detected by the Evidence of the Facts* (London, 1744).

Gerard, Alexander, *An Essay on Genius* (London, 1774; rpt New York, 1970).
An Essay on Taste (London, 1759; rpt Menston, 1971).

Gibbon, Edward, *An Essay on the Study of Literature* (London, 1764; rpt New York, 1970).

Journal to January 28, 1763 (London, 1929).

Godwin, William, *A History of the Life of William Pitt, Earl of Chatham* (London, 1783).

Hartley, David, *Observations on Man, his Frame and Duty and his Expectations* (2 vols., London, 1749; rpt Gainesville, 1966).

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics*, trans. T. M. Knox (2 vols., Oxford, 1975). Original in: G. W. F. Hegel, *Werke*, ed. Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel (20 vols., Frankfurt am Main, 1971), vols. 13-15) (*Vorlesungen über die Ästhetik*).
- Lectures on the Philosophy of Religion*, ed. Peter C. Hodgson (2 vols., Berkeley, 1987).
- Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller (Oxford, 1977).
- Philosophy of Right*, trans. T. M. Knox (Oxford, 1942).
- Herder, J. G., *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877-1913), esp. vols. 11-12.
- The Spirit of Hebrew Poetry*, trans. James Marsh (2 vols., Burlington VT, 1833).
- Hume, David, *Essays Moral, Political and Literary*, ed. Eugene F. Miller (Indianapolis, 1987).
- A Treatise of Human Nature*, ed. Ernest C. Mossner (Harmondsworth, 1969).
- Johnson, Samuel, *Lives of the English Poets*, ed. George Birkbeck Hill (3 vols., Oxford, 1905).
- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (2 vols., Edinburgh, 1774).
- Kant, Immanuel, *The Failure of all Philosophical Attempts towards a Theodicy*, in Kant, ed. Gabrielle Rabel (Oxford, 1963). Original in Kant, *Gesammelte Schriften*, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1902-), vol. VIII.
- Critique of Judgment*, ed. James Creed Meredith (Oxford, 1952; rpt 1973); original in *Gesammelte Schriften*, vol. V.
- Le Clerc, Jean, *Twelve Dissertations out of Genesis* (London, 1696).
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoön*, trans. W. A. Steel, in *German Aesthetic and Literary Criticism*, ed. H. B. Nisbet (Cambridge, 1985). Original in Lessing, *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart, 1886-1924), IX.
- Lowth, Robert, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trans. G. Gregory (London, 1847).
- Paine, Thomas, *Rights of Man*, ed. Henry Collins (Harmondsworth, 1969; rpt 1983).
- Payne Knight, Richard, *Analytical Enquiry into the Principles of Taste* (London, 1805).
- Pope, Alexander, *The Art of Sinking in Poetry*, ed. Edna Leake Steeves (New York, 1952).
- Poems*, ed. John Butt (London, 1963).
- Priestley, Joseph, *A Course of Lectures on Oratory and Criticism* (London, 1777; rpt Menston, 1968).
- Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, 2nd edn, ed. Robert R. Wark (New Haven, 1975).
- Schiller, Friedrich, *Vom Erhabenen*, in *Sämtliche Werke*, ed. Gerhard Fricke and Herbert G. Göpfert, 5 vols. (Munich, 1958-59), X.
- On the Sublime*, trans. Julius A. Elias (New York, 1966).
- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.* ed. Melvyn New and Joan New (3 vols., Florida, 1978).

- Swift, Jonathan, *The Poems of Jonathan Swift*, ed. Harold Williams (3 vols., Oxford, 1937; rpt 1958).
 Walpole, Horace, *Memoirs of George II*, ed. John Brooke (3 vols., New Haven, 1985).
 Warburton, William, *The Doctrine of Grace* (2 vols., London, 1763).
 Wordsworth, William, *The Prose Works of William Wordsworth*, ed. W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser (3 vols., Oxford, 1974).
William Wordsworth, ed. Stephen Gill (Oxford, 1984).

Secondary sources

- Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp* (Oxford, 1953).
 Altieri, Charles, 'Plato's performative sublime and the ends of reading', *New Literary History*, 12, 2 (1985), 251-73.
 Arac, Jonathan, 'The media of sublimity', *Studies in Romanticism*, 26 (1987), 209-20.
 Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence* (Oxford, 1973).
 'Freud and the poetic sublime', in *Freud: A Collection of Critical Essays*, ed. Perry Messel (New Jersey, 1981), 211-31.
 Brewer, John, *Party Ideology and Popular Politics at the Accession of George III* (Cambridge, 1976).
 Brown, Marshall, 'The urbane sublime', in *Modern Essays in Eighteenth Century Literature*, ed. Leo Damrosch (Oxford, 1988), pp. 426-54.
 Caruth, Cathy, 'The force of example: Kant's symbols', *Yale French Studies*, 74 (1988), 17-37.
 Clark, Jonathan, *The Dynamics of Change: The Crisis of the 1750s and English Party Systems* (Cambridge, 1982).
 Courtine, Jean-François et al., *Du Sublime* (Paris, 1988).
 De Bolla, Peter, *The Discourse of the Sublime* (Oxford, 1989).
 Deguy, Michel, 'Le Grand-Dire: Pour contribuer à une relecture du pseudo-Longin', *Poétique*, 58 (1984), 197-214.
 De Luca, Vincent, 'Blake and the two sublimes', in *Studies in Eighteenth-Century Culture* No. 11, ed. Harry C. Payne (Madison WI, 1982).
 De Man, Paul, 'Hegel on the sublime', in *Displacement: Derrida and After*, ed. Mark Krupnick (Bloomington, 1982).
 'Phenomenality and materiality in Kant', in *Hermeneutics*, ed. Gary Shapiro and Alan Sica (Amherst, 1984).
 Derrida, Jacques, 'Economimesis', *Diacritics* (1981), pp. 3-25.
The Truth in Painting, trans. Geoffrey Bennington and Ian McLeod (Chicago, 1987).
 Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1990).
 Erdman, David V. (ed.), *The Poetry and Prose of William Blake* (New York, 1970).
 Escoubas, Eliane, 'Kant ou la simplicité du sublime', *POÉSIE*, 32 (1985), 112-25.
 Ferguson, Frances, 'Legislating the sublime', in *Studies in Eighteenth Century Art and Aesthetics*, ed. Ralph Cohen (Berkeley, 1985), pp. 131-44.

- Solitude and the Sublime* (New York, 1992).
- 'The sublime of Edmund Burke, or the bathos of experience', *Glyph*, 8 (1981), 62-78.
- Commentary on Suzanne Guerlac's 'Longinus and the subject of the sublime', *New Literary History*, 12, 2 (1985), 291-7.
- Fry, Paul, 'The possession of the sublime', *Studies in Romanticism*, 26, 2 (1987), 187-207.
- The Reach of Criticism* (New Haven, 1983).
- Guerlac, Suzanne, *The Impersonal Sublime* (Stanford, 1990).
- 'Longinus and the subject of the sublime', *New Literary History*, 12, 2 (1985), 275-89.
- Hebdige, Dick, 'The impossible object: towards a sociology of the sublime', *New Formations*, 1 (1987), 47-76.
- Hentzi, Gary, 'Sublime moments and social authority in *Robinson Crusoe* and *Journal of the Plague Year*', *Eighteenth-Century Studies*, 26, 3 (Spring 1993), 419-34.
- Hertz, Neil, *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime* (New York, 1985).
- Hipple, Walter J., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale IL, 1957).
- Johnson, Claudia L., '"Giant HANDEL" and the musical sublime', *Eighteenth-Century Studies*, 19 (1986), 515-33.
- Kay, Carol, 'Burke's fearful reflections', in *Political Constructions* (Ithaca, 1988).
- Knapp, Steven, *Personification and the Sublime: Milton to Coleridge* (Cambridge, 1985).
- Lacoue-Labarthe, Philippe, 'La vérité sublime', *PO&SIE*, 38 (1986), 83-116.
- Lamb, Jonathan, 'Longinus, the dialectic, and the practice of mastery', *ELH*, 60 (1993), 545-67.
- 'The subject of the subject and the sublimities of self-reference', *Huntington Library Quarterly*, 56, 2 (1993), 191-207.
- Leighton, Angela, *Shelley and the Sublime* (Cambridge, 1984).
- Levine, Joseph M., *The Battle of the Books* (Ithaca, 1991).
- Lloyd, David, 'Kant's examples', *Representations*, 28 (1989), 34-54.
- Lyotard, Jean-François, 'The sign of history', in Derek Attridge, Geoff Bennington and Robert Young (eds.), *Poststructuralism and the Question of History* (Cambridge, 1987), pp. 162-80.
- 'The sublime and the avant-garde', *Artforum*, 22, 8 (April 1984), 36-43.
- 'Le sublime, à présent', *PO&SIE*, 34 (1985), 97-116.
- Lessons on the Analytic of the Sublime*, trans. Elizabeth Rottenberg (Stanford, 1994).
- Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986).
- Monk, Samuel Holt, *The Sublime in Eighteenth-Century England* (New York, 1935).
- Morris, David, B., *The Religious Sublime* (Kentucky, 1972).
- Nancy, Jean-Luc, 'L'Offrande sublime', *PO&SIE*, 30 (1984), 76-103.
- Paulson, Ronald, *Representations of Revolution* (New Haven, 1983).
- Pease, Donald E., 'Sublime politics', *Boundary 2*, 12/13 (1984), 259-79.

- Pocock, J. G. A., 'The political economy of Burke's analysis of the French Revolution', in *Virtue, Commerce, Society* (Cambridge, 1985).
- Poland, Lynn, 'The Bible and the rhetorical sublime', in *The Bible as Rhetoric*, ed. Martin Warner (London, 1990).
- Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteenth-Century Art* (New Jersey, 1967).
- Saint Girons, Baldine, *Fiat lux: une philosophie du sublime* (Paris, 1992).
- Schama, Simon, *Citizens* (Harmondsworth, 1989).
- Schor, Naomi, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine* (London, 1987).
- Shapiro, Gary, 'From the sublime to the political', *New Literary History*, 12, 2 (1985), 213-36.
- Shell, Marc, *The Economy of Literature* (Baltimore, 1978).
- Sitter, John, *Literary Loneliness in Mid-Eighteenth Century England* (Ithaca, 1982).
- Tate, Alan, *The Man of Letters and the Modern World* (New York, 1955).
- Trussler, Simon, *Burlesque Plays of the Eighteenth Century* (Oxford, 1969).
- Weiskel, Thomas, *The Romantic Sublime* (Baltimore, 1976).
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism 1750-1950: The Later Eighteenth Century* (Cambridge, 1981).
- White, Hayden, 'The politics of historical interpretation', in *The Content of the Form* (Baltimore, 1987).
- Wimsatt, W. K., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History* (New York, 1957).
- Yaeger, Patricia, 'Toward a female sublime', in *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism*, ed. Linda Kauffman (Oxford, 1989).
- Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology* (London, 1989).

المؤلفون فى سطور

١ - دوجلاس لين باتى Douglas Lane Patey

أستاذ الأدب الإنجليزى بكلية سميث بماساشوسيتس ، ومؤلف كتاب:

Probability and Literary Form: Philosophic Theory and Literary Practice in the Augustan Age (1984)

٢ - وليم كيتش William Keach

مدرس الإنجليزية بجامعة بروان ، ومؤلف كتاب (1984) Shelley's Style وعدد من المقالات التى تتناول الأدب والثقافة الإنجليزية فى أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.

٣ - هـ . ب نيسبت H.B. Nisbet

أستاذ الألمانية بجامعة سانت أندروز ، ثم أستاذ اللغات الحديثة بجامعة كمبريدج ، وزميل كلية سيدنى ساسيكس . كتب بغزارة فى تاريخ الأفكار والعلوم وفى الأدب وخاصة أدب ألمانيا فى القرن الثامن عشر ، كما كان المحرر العام لمجلة مودرن لانجوييتش ريفيو .

٤ - ماكسيمليان إى . نوفاك Max Novak

أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة كاليفورنيا ، نشر كتبًا عن ديفو (١٩٦٢) وكونجريف (١٩٧١) وتاريخ الأدب الإنجليزى خلال القرن الثامن عشر (١٩٨٣).

٥ - جون أوزبورن John Osborne

أستاذ الألمانية بجامعة فارفيك، كتب بغزارة فى الأدب الألمانى وخاصة فى المسرح فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ومن مؤلفاته:

The Naturalist Drama in Germany (1971), J.M.R. Lenz: the Renunciation of Heroism (1975), Meyer or Fontane? German Literature after the Franco - Prussian War (1983), The Meiningen Court Theatre (1988), Vom Nutzen der Geschichte: Studien zum Werk Conrad Ferdinand Meyers (1994)

٦ - مايكل مكينون Michael Mckeon

أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة رتجزز ، ومؤلف Poetry and Politics in Restoration England (1975), The Origins of the English Novel (1987)

٧ - مايكل باريدون Michel Baridon

أستاذ الأدب الإنجليزى غير المتفرغ بجامعة بورجون بديجون، تخصص فى العلاقة بين الأفكار والشكل، ومن مؤلفاته Edward Gibbon et le Mythe de Rome (1977), Le Gothique des Lumieres (1991) ، كما كتب عددًا كبيرًا من المقالات فى التاريخ

الثقافى للفترة ١٦٥٠ - ١٨٥٠ .

٨ - فليسيتى أ. نوسبوم **Felicity A. Nussbaum**

أستاذ الإنجليزية بجامعة كاليفورنيا ، ومن مؤلفاته:

The Brink of all Hate: English Satires on Women, 1660-1750 (1984), *The New Eighteenth Century: Theory, Politics, English Literature* (1987), *The Autobiographical Subject: Gender and Ideology in Eighteenth Century England* (1989), *Torrid Narratives* (1995)

٩ - جيمس باسك **James G. Basker**

أستاذ الإنجليزية بكلية بارنارد بجامعة كولومبيا ، ومن مؤلفاته:

Tobias Smollett, Critic and Journalist (1988), *Tradition in Transition* (1996)

١٠ - نيقولاس هدسون **Nicholas Hudson**

أستاذ الإنجليزية بجامعة بريتيش كولومبيا ، ومؤلف:

Samuel Johnson and Eighteenth Century Thought (1988), *Writing and European Thought 1600- 1830* (1994).

١١ - جورج أ. كنىدى **George A. Kennedy**

أستاذ الكلاسيكيات غير المتفرغ بجامعة نورث كاليفورنيا ، ومن مؤلفاته:

Aristotle, On Rhetoric (1991), *A New History of Classical Rhetoric* (1994) , *Comparative Rhetoric: An Historical and Cross -Cultural Introduction* (1977)

ومحرر موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى (الجزء الأول) .

١٢ - ليو دامروش Leo Damrosch

أستاذ الأدب بجامعة هارفارد ورئيس قسم اللغة الإنجليزية بها من ١٩٩٣ - ١٩٩٨ .

كتب :

Samuel Johnson and the Tragic Sense (1972), The Uses of Jonsons Criticism (1976), Symbol and Truth in Blake's myth (1980), God's plot and Man's Stories: Studies in the Fictional Imagination from Milton to Fielding (1985), The Imaginative World of Alexander Pope (1987), Fictions of Reality in the Age of Hume and Johnson (1989), The Sorrows of the Quaker Jesus: James Nayler and the Puritan Crackdown on the Free Spirit (1996).

١٣ - جوناثان لام Jonathan Lamb

أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة برينستون ، ومؤلف:

Sterne's Fiction and the Double Principle (1989), The Rhetoric of Suffering : Reading the Book of Job in the 18th Century (1995)

المترجمون فى سطور

محمد الجندى

مدرس اللغة الإنجليزية وآدابها بمعهد اللغات - أكاديمية الفنون .

شكرى مجاهد

أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية كلية التربية - جامعة عين شمس .

جمال الجزيرى

حصل على الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة عين شمس فى عام ٢٠٠٢ عن رسالة بعنوان "جوانب السرد فى شعر روجر ماكجوف" ويعمل مدرسًا بكلية التربية بالسويس منذ فبراير ٢٠٠٣، ويعمل منذ سبتمبر ٢٠٠٥ أستاذًا مساعدًا للأدب الإنجليزي بكلية المعلمين بالمدينة المنورة بالسعودية. وهو كاتب قصة وشاعر وناقد ومترجم.

صدر له فى مجال القصة القصيرة مجموعتان قصصيتان الأولى عن ثقافة القاهرة بعنوان "فتافيت الصورة" (٢٠٠١)، والثانية عن المجلس الأعلى للثقافة بعنوان "بدايات قلقة" (٢٠٠٤)، وصدر له فى مجال النقد كتاب بعنوان الحوار مع النص: "جماعة بدايات القرن" نموذجًا عن إصدارات بدايات القرن (٢٠٠٢)، ومقالة بعنوان "شكرى عياد وتطبيع النص الأرسطى فى الثقافة الغربية" فى ٧ مايو (٢٠٠٦). أما فى مجال الترجمة فصدر له حتى الآن أسطورة برومئوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى فى جزأين (٢٠٠١)، الذهن والمخ (٢٠٠١)، سحر مصر للرحالة الإنجليز (٢٠٠٢)، الحركة النسائية (٢٠٠٢)، ما بعد الحركة النسائية (٢٠٠٢)، فرويد (٢٠٠٣)، تروتسكى والماركسية (٢٠٠٣)، فرانتس كافكا (٢٠٠٣)، رولان بارت (٢٠٠٣)، علم العلامات (٢٠٠٥)، القتل الجماعى، (٢٠٠٥)، النظرية النقدية (٢٠٠٥)، التحليل النفسى (٢٠٠٦).

المراجعة فى سطور

فاطمة موسى

- أكاديمية وناقدة ومترجمة .

- حاصلة على الدكتوراه من جامعة لندن عام ١٩٥٧ برسالة موضوعها «الحكاية الشرقية فى الأدب الإنجليزى "١٧٨٦ : ١٨٧٤" .

- رئيسة قسم اللجنة الإنجليزية بجامعة القاهرة (١٩٧٢ - ١٩٧٨) .

- مقررة لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

- من مؤلفاتها باللغة العربية : بين أدبين : دراسات فى الأدب العربى والإنجليزى (١٩٦٥) - وليم شيكسبير شاعر المسرح (١٩٦٩) - فى الرواية العربية المعاصرة (١٩٧٢) - سيرة الأدب الإنجليزى للقارئ العربى (١٩٩٧) - نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية (١٩٩٩) - سحر الرواية (٢٠٠٠) ، ومن مؤلفاتها بالإنجليزية : سير وليم جونز والرومانتيكيون (١٩٦٠) - الرواية العربية فى مصر من ١٩١٤ إلى ١٩٧٠ (١٩٧٠) ، ولها أكثر من ثلاثين بحثاً بالإنجليزية عن موضوعات مختلفة ، ومن أشهر ترجماتها : رواية نجيب محفوظ "ميرامار" (١٩٧٨) ومسرحية "الملك لير" لشيكسبير (١٩٦٨) ، كما أشرفت على إصدار خمسة أجزاء من قاموس المسرح (الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٦ : ١٩٩٩)

- حاصلة على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب (١٩٩٨) .

- توفيت عام ٢٠٠٧ بعد حياة حافلة بالإنجازات فى المجال الثقافى .

أهداف المشروع

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١ - الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢ - التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣ - الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤ - ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥ - العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦ - الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القوي للترجمة

| | | |
|--|------------------------------|--------------------------------------|
| ١- اللغة العليا | جون كوين | أحمد درويش |
| ٢- الوثنية والإسلام (ط١) | ك. مادمو بانتيكار | أحمد فؤاد بليغ |
| ٣- التراث المسروق | جورج جيمس | شوقي جلال |
| ٤- كيف تتم كتابة السيناريو | إنجا كاريتنيكوفا | أحمد الحضري |
| ٥- ثريا في غيبوبة | إسماعيل فصيح | محمد علاء الدين منصور |
| ٦- اتجاهات البحث اللساني | ميلكا إقيتش | سعد مصلوح ووفاء كامل فايد |
| ٧- العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولدمان | يوسف الأنطكي |
| ٨- مشعلو الحرائق | ماكس فريش | مصطفى ماهر |
| ٩- التغيرات البيئية | أندرو. س. جودي | محمود محمد عاشور |
| ١٠- خطاب الحكاية | جيرار جينيت | محمد مقصم وعبد الجليل الأزدي وعمر طي |
| ١١- مختارات شعرية | فيسوافا شيمبوريسكا | هناء عبد الفتاح |
| ١٢- طريق الحرير | بيفيد براونستون وأيرين فرانك | أحمد محمود |
| ١٣- بيانة الساميين | روبرتسن سميث | عبد الوهاب علوب |
| ١٤- التحليل النفسي للأدب | جان بيلمان نويل | حسن المودن |
| ١٥- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ | إدوارد لوسي سميث | أشرف رفيق عفيفي |
| ١٦- أثينة السوداء (ج١) | مارتن برنال | بإشراف أحمد عثمان |
| ١٧- مختارات شعرية | فيليب لاركين | محمد مصطفى بنوي |
| ١٨- الشعر النسائي في أمريكا اللاتينية | مختارات | طلعت شاهين |
| ١٩- الأعمال الشعرية الكاملة | جورج سفيريس | نعيم عطية |
| ٢٠- قصة العلم | ج. ج. كراوثر | يمنى طريف الخولي وبنوي عبد الفتاح |
| ٢١- خوخة وألف خوخة وقصص أخرى | صمد بهرنجي | ماجدة العناني |
| ٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين | جون أنتيس | سيد أحمد علي الناصري |
| ٢٣- تجلى الجميل | هانز جيورج جادامر | سعيد توفيق |
| ٢٤- ظلال المستقبل | باتريك بارندر | بكر عباس |
| ٢٥- مثنوى (٦ أجزاء) | مولانا جلال الدين الرومي | إبراهيم الدسوقي شتا |
| ٢٦- دين مصر العام | محمد حسين هيكل | أحمد محمد حسين هيكل |
| ٢٧- التنوع البشري الخلاق | مجموعة من المؤلفين | بإشراف: جابر عصفور |
| ٢٨- رسالة في التسامح | جون لوك | منى أبو سنة |
| ٢٩- الموت والوجود | جيمس ب. كارس | بدر الديب |
| ٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مادمو بانتيكار | أحمد فؤاد بليغ |
| ٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامي | جان سوفاجيه - كلود كاين | عبد الستار الطوجي وعبد الوهاب علوب |
| ٣٢- الانقراض | بيفيد روب | مصطفى إبراهيم فهمي |
| ٣٣- التاريخ الاقتصادي لأفريقيا الغربية | أ. ج. هوبكنز | أحمد فؤاد بليغ |
| ٣٤- الرواية العربية | روجر آلن | حصة إبراهيم المنيف |
| ٣٥- الأسطورة والحداث | بول ب. ديكسون | خليل كلفت |
| ٣٦- نظريات السرد الحديثة | والاس مارتن | حياة جاسم محمد |

| | | | |
|-----|--------------------------------------|-------------------------------------|--|
| ٢٧- | واحة سيوة وموسيقاها | بريجيت شيفر | جمال عبد الرحيم |
| ٢٨- | نقد الحداث | آلن تورين | أنور مغيث |
| ٢٩- | الحسد والإغريق | بيتر والكوت | منيرة كروان |
| ٤٠- | قصائد حب | آن سكستون | محمد عيد إبراهيم |
| ٤١- | ما بعد المركزية الأوروبية | بيتر جران | عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد |
| ٤٢- | عالم ماك | بنجامين باربر | أحمد محمود |
| ٤٣- | اللهب المزوج | أوكتايفو پاث | المهدى أخريف |
| ٤٤- | بعد عدة أصياف | ألوس هكسلى | مارلين تادرس |
| ٤٥- | التراث المغفور | روبرت ديتا وچون فاين | أحمد محمود |
| ٤٦- | عشرون قصيدة حب | بابلو نيرودا | محمود السيد على |
| ٤٧- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج١) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٤٨- | حضارة مصر الفرعونية | فرانسوا دوما | ماهر جويجاتى |
| ٤٩- | الإسلام فى البلقان | هـ . ت . نوريس | عبد الوهاب علوب |
| ٥٠- | ألف ليلة وليلة أو القول الأسير | جمال الدين بن الشيخ | محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى |
| ٥١- | مسار الرواية الإسبانية أمريكية | داريو بياتوييا وخـ . م . بينياليستى | محمد أبو العطا |
| ٥٢- | العلاج النفسى التذمى | ب. توفاليس وس . روجسيفيتز ويوجر بيل | لطفى فطيم وعادل دمرداش . |
| ٥٣- | الدراما والتعليم | أ . ف . ألنجتون | مرسى سعد الدين |
| ٥٤- | المفهوم الإغريقى للمسرح | ج . مايكل والتون | محسن مصيلحى |
| ٥٥- | ما وراء العلم | جون بولكنجهوم | على يوسف على |
| ٥٦- | الأعمال الشعرية الكاملة (ج١) | فديريكو غرسية لوركا | محمود على مكى |
| ٥٧- | الأعمال الشعرية الكاملة (ج٢) | فديريكو غرسية لوركا | محمود السيد و ماهر البطوطى |
| ٥٨- | مسرحيتان | فديريكو غرسية لوركا | محمد أبو العطا |
| ٥٩- | المحبرة (مسرحية) | كارلوس مونيث | السيد السيد سهيم |
| ٦٠- | التصميم والشكل | جوهانز إيتين | صبرى محمد عبد الفتى |
| ٦١- | موسوعة علم الإنسان | شارلوت سيمور - سميث | ياشرف : محمد الجوهري |
| ٦٢- | لذة النص | رولان بارت | محمد خير البقاعى |
| ٦٣- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٦٤- | برتراند راسل (سيرة حياة) | آلان وود | رمسيس عوض |
| ٦٥- | فى مدح الكسل ومقالات أخرى | برتراند راسل | رمسيس عوض |
| ٦٦- | خمس مسرحيات أنطلسية | أنطونيو جالا | عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٦٧- | مختارات شعرية | فرناندو بيسوا | المهدى أخريف |
| ٦٨- | نتاشا العجوز وقصص أخرى | فالنتين راسبوتين | أشرف الصباغ |
| ٦٩- | العلم الإسلامى فى أولئ القرن العشرين | عبد الرشيد إبراهيم | أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى |
| ٧٠- | ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية | أوخينيو تشانج رودريجث | عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد |
| ٧١- | السيدة لا تصلح إلا للرمى | داريو فو | حسين محمود |
| ٧٢- | السياسى العجوز | ت . س . إليوت | فؤاد مجلى |
| ٧٣- | نقد استجابة القارئ | جين ب . تومبكتز | حسن ناظم وعلى حاكم |
| ٧٤- | صلاح الدين والمماليك فى مصر | ل . ا . سيمينوفا | حسن بيومى |

| | | | |
|------|--|---------------------------|----------------------------|
| ٧٥- | فن التراجم والسير الذاتية | أندريه موروا | أحمد درويش |
| ٧٦- | چاك لاكان وانغواء التحليل النفسى | مجموعة من المؤلفين | عبد المقصود عبد الكريم |
| ٧٧- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٣) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٧٨- | العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية | رونالد روبرتسون | أحمد محمود ونورا أمين |
| ٧٩- | شعرية التأليف | بوريس أوسپنسكى | سعيد الفانمى وناصر حلاوى |
| ٨٠- | بوشكين عند «نافورة الدعوى» | ألكسندر بوشكين | مكارم الغمري |
| ٨١- | الجماعات المتخيلة | بندكت أندرسن | محمد طارق الشرقاوى |
| ٨٢- | مسرح ميجيل | ميجيل دى أونامونو | محمود السيد على |
| ٨٣- | مختارات شعرية | غوتفريد بن | خالد المعالى |
| ٨٤- | موسوعة الأدب والنقد (ج١) | مجموعة من المؤلفين | عبد الحميد شبيحة |
| ٨٥- | منصور الحلاج (مسرحية) | صلاح زكى أقطاى | عبد الرازق بركات |
| ٨٦- | طول الليل (رواية) | جمال مير صادقى | أحمد فتحي يوسف شتا |
| ٨٧- | نون والقلم (رواية) | جلال آل أحمد | ماجدة العناني |
| ٨٨- | الابتلاء بالتغريب | جلال آل أحمد | إبراهيم الدسوقي شتا |
| ٨٩- | الطريق الثالث | أنطونى جيننز | أحمد زايد ومحمد محيى الدين |
| ٩٠- | رسم السيف وقصص أخرى | بورخيس وآخرون | محمد إبراهيم مبروك |
| ٩١- | المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق | باربرا لاسوتسكا - بشونباك | محمد هناء عبد الفتاح |
| ٩٢- | اساليب ومضامين المسرح الإسيانامريكى المعاصر | كارلوس ميجيل | نادية جمال الدين |
| ٩٣- | محدثات العولمة | مايك فينرستون وسكوت لاش | عبد الوهاب علوب |
| ٩٤- | مسرحيتا الحب الأول والصحية | صمويل بيكيت | فوزية العشماوى |
| ٩٥- | مختارات من المسرح الإسباني | أنطونيو بويرو بايخو | سرى محمد عبد اللطيف |
| ٩٦- | ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى | نخبة | إيوار الخراط |
| ٩٧- | هوية فرنسا (مج١) | قرنان برودل | بشير السباعى |
| ٩٨- | الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٩٩- | تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠) | ديفيد روبنسون | إبراهيم قنديل |
| ١٠٠- | مساطة العولمة | بول هيرست وجراهام تومبسون | إبراهيم فتحي |
| ١٠١- | النص الروائى: تقنيات ومناهج | بيرنار فاليط | رشيد بنحدو |
| ١٠٢- | السياسة والتسامح | عبد الكبير الخطيبى | عز الدين الكتانى الإدريسى |
| ١٠٣- | قبر ابن عربى يليه آباء (شعر) | عبد الوهاب المؤدب | محمد بنيس |
| ١٠٤- | أوبرا ماهوجنى (مسرحية) | برتوات بريشت | عبد الفقار مكاوى |
| ١٠٥- | مدخل إلى النص الجامع | جيرار جينيت | عبد العزيز شبيب |
| ١٠٦- | الأدب الأندلسى | ماريا خيسوس روبييرامتى | أشرف على دعور |
| ١٠٧- | صورة الفنان فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر | نخبة من الشعراء | محمد عبد الله الجعيدى |
| ١٠٨- | ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى | مجموعة من المؤلفين | محمود على مكى |
| ١٠٩- | حروب المياه | جون بولوك وعادل درويش | هاشم أحمد محمد |
| ١١٠- | النساء فى العالم النامى | حسنه بيجوم | منى قطان |
| ١١١- | المرأة والجريمة | فرانسس هيدسون | ريهام حسين إبراهيم |
| ١١٢- | الاحتجاج الهادئ | أرلين علوى ماكليود | إكرام يوسف |

| | | |
|---------------------------|--------------------------|--|
| أحمد حسان | سادى پلانت | ١١٣- راية التمرد |
| نسيم مجلى | ول شوينكا | ١١٤- مسرحيات حصاد كرنجى وسكان المستقع |
| سمية رمضان | فرجينيا وولف | ١١٥- غرفة تخص المرء وحده |
| نهاد أحمد سالم | سينثيا نلسون | ١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق) |
| منى إبراهيم وهالة كمال | ليلي أحمد | ١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام |
| لميس النقاش | بث بارون | ١١٨- النهضة النسائية فى مصر |
| ياشراف: روف عباس | أميرة الأزهرى سنبل | ١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى |
| مجموعة من المترجمين | ليلي أبو لغد | ١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط |
| محمد الجندى وإيزابيل كمال | فاطمة موسى | ١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية |
| منيرة كروان | جوزيف فوجت | ١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان |
| أنور محمد إبراهيم | أنيتل ألكسندرو فنادولينا | ١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها الدولة |
| أحمد قواد بلع | جون جراى | ١٢٤- الفجر الكاف: أوهام الرأسمالية العالمية |
| سمحة الخولى | سيدرك ثورپ ديفى | ١٢٥- التحليل الموسيقى |
| عبد الوهاب علوب | فولفانج إيسر | ١٢٦- فعل القراءة |
| بشير السباعى | صفاء فتحى | ١٢٧- إرهاب (مسرحية) |
| أميرة حسن نويرة | سوزان بامسنت | ١٢٨- الأدب المقارن |
| محمد أبو العطا وآخرون | ماريا ناولرس أسيس جاروت | ١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة |
| شوقى جلال | أندريه جوندر فرانك | ١٣٠- الشرق يصعد ثانية |
| لويس بقطر | مجموعة من المؤلفين | ١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى |
| عبد الوهاب علوب | مايك فينرستون | ١٣٢- ثقافة العولة |
| طلعت الشايب | طارق على | ١٣٣- الخوف من المرايا (رواية) |
| أحمد محمود | بارى ج. كيمب | ١٣٤- تشريح حضارة |
| ماهر شفيق فريد | ت. س. إليوت | ١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت |
| سحر توفيق | كينيث كونو | ١٣٦- فلاحو الباشا |
| كاميليا صبحى | جوزيف مارى مواريه | ١٣٧- منكرات ضابط فى الحلة الفرنسية على مصر |
| وجيه سمعان عبد المسيح | أندريه جلوكسمان | ١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف |
| مصطفى ماهر | ريتشارد فاچنر | ١٣٩- باريسفالى (مسرحية) |
| أمل الجبورى | هربرت ميسن | ١٤٠- حيث تلتقى الأنهار |
| نعيم عطية | مجموعة من المؤلفين | ١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية |
| حسن بيومى | أ. م. فورستر | ١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل |
| عدلى السمري | ديرك لايدر | ١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى |
| سلامة محمد سليمان | كارلو جولونى | ١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية) |
| أحمد حسان | كارلوس فوينتس | ١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية) |
| على عبدالرؤف البمبى | ميجيل دى لبيس | ١٤٦- الورقة الحمراء (رواية) |
| عبدالغفار مكاوى | تاتكريد نورست | ١٤٧- مسرحيتان |
| على إبراهيم منوفى | إنريكي أندرسون إميرت | ١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية |
| أسامة إسبر | عاطف فضول | ١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس |
| منيرة كروان | روبرت ج. ليتمان | ١٥٠- التجربة الإغريقية |

| | | | |
|------|--|--------------------------------|-----------------------|
| ١٥١- | هوية فرنسا (مج ٢ ، ج١) | فرنان برودل | بشير السباعي |
| ١٥٢- | عدالة الهنود وقصص أخرى | مجموعة من المؤلفين | محمد محمد الخطابي |
| ١٥٣- | غرام الفراعنة | فيولن فانويك | فاطمة عبدالله محمود |
| ١٥٤- | مدرسة فرانكفورت | فيل سليتر | خليل كلفت |
| ١٥٥- | الشعر الأمريكي المعاصر | نخبة من الشعراء | أحمد مرمسى |
| ١٥٦- | المدارس الجمالية الكبرى | جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو | مى التمساني |
| ١٥٧- | خسرو وشيرين | النظامي الكتجوى | عبدالعزیز بقوش |
| ١٥٨- | هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢) | فرنان برودل | بشير السباعي |
| ١٥٩- | الأيديولوجية | ديفيد هوكس | إبراهيم فتحى |
| ١٦٠- | آلة الطبيعة | بول إيرليش | حسين بيومى |
| ١٦١- | مسرحيتان من المسرح الإسباني | أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا | زيدان عبدالطيم زيدان |
| ١٦٢- | تاريخ الكنيسة | يوجنا الآسيوى | صلاح عبدالعزیز محجوب |
| ١٦٣- | موسوعة علم الاجتماع (ج ١) | جورجون مارشال | ياشراف: محمد الجوهري |
| ١٦٤- | شامبوليون (حياة من نور) | جان لاکوتير | نبيل سعد |
| ١٦٥- | حكايات الثعلب (قصص أطفال) | أ. ن. أفاناسيفا | سهير المصانفة |
| ١٦٦- | العلاقات بين المتيين والطمانيين في إسرائيل | يشعياهو ليفمان | محمد محمود أبوغدير |
| ١٦٧- | في عالم طاغور | رابندرناث طاغور | شكرى محمد عياد |
| ١٦٨- | دراسات في الأدب والثقافة | مجموعة من المؤلفين | شكرى محمد عياد |
| ١٦٩- | إبداعات أدبية | مجموعة من المؤلفين | شكرى محمد عياد |
| ١٧٠- | الطريق (رواية) | ميجيل دليبيس | بسام ياسين رشيد |
| ١٧١- | وضع حد (رواية) | فرائك بيجو | هدى حسين |
| ١٧٢- | حجر الشمس (شعر) | نخبة | محمد محمد الخطابي |
| ١٧٣- | معنى الجمال | ولتر ت. ستيس | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٧٤- | صناعة الثقافة السوداء | إيليس كاشمور | أحمد محمود |
| ١٧٥- | التليفزيون في الحياة اليومية | لورينزو فيلشس | وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٧٦- | نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية | توم تيتنبرج | جلال البنا |
| ١٧٧- | أنطون تشيخوف | هنرى تروايا | حصه إبراهيم المنيف |
| ١٧٨- | مختارات من الشعر اليوناني الحديث | نخبة من الشعراء | محمد حمدي إبراهيم |
| ١٧٩- | حكايات آيسوب (قصص أطفال) | آيسوب | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٠- | قصة جاويد (رواية) | إسماعيل فصيح | سليم عبد الأمير حمدان |
| ١٨١- | النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الستينيات | فتمنت ب. ليتش | محمد يحيى |
| ١٨٢- | العنف والنبوة (شعر) | وب. بيتس | ياسين طه حافظ |
| ١٨٣- | جان كوكتو على شاشة السينما | رينيه جيلسون | فتحى العشرى |
| ١٨٤- | القاهرة: حالة لا تنام | هاتز إيندورفر | نسوقى سعيد |
| ١٨٥- | أسفار العهد القديم في التاريخ | توماس تومسن | عبد الوهاب علوب |
| ١٨٦- | معجم مصطلحات هيجل | ميخائيل إنوود | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٧- | الأرضة (رواية) | بُزج علوى | محمد علاء الدين منصور |
| ١٨٨- | موت الأدب | ألفين كرنان | بدر الديب |

- ١٨٩- العنى والصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر بول دى مان سعيد الفانمى
- ١٩٠- محاورات كونفوشيوس كونفوشيوس محسن سيد فرجاني
- ١٩١- الكلام وأسمال وقصص أخرى الحاج أبو بكر إمام وآخرون مصطفى حجازى السيد
- ١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (ج١) زين العابدين المراغى محمود علاوى
- ١٩٣- عامل المنجم (رواية) بيتر أبراهامز محمد عبد الواحد محمد
- ١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث مجموعة من النقاد ماهر شفيق فريد
- ١٩٥- شتاء ٨٤ (رواية) إسماعيل فصيح محمد علاء الدين منصور
- ١٩٦- المهلة الأخيرة (رواية) ثالنتين راسپوتين أشرف الصباغ
- ١٩٧- سيرة الفاروق شمس العلماء شبلى النعمانى جلال السعيد الحفناوى
- ١٩٨- الاتصال الجماهيرى إدوين إمري وآخرون إبراهيم سلامة إبراهيم
- ١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية يعقوب لاندائو جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
- ٢٠٠- ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل جيرمى سبيروك فخرى لبيب
- ٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة جوزايا رويس أحمد الأنصارى
- ٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٤) رينيه ويليك مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ٢٠٣- الشعر والشاعرية أطفاف حسين حالى جلال السعيد الحفناوى
- ٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم زلمان شازار أحمد هويدى
- ٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات لويجى لوقا كافاللى - سفورزا أحمد مستجير
- ٢٠٦- الهيولية تصنع علماً جديداً جيمس جلايك على يوسف على
- ٢٠٧- ليل أفريقى (رواية) رامون خوتاسنديز محمد أبو العطا
- ٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى دان أوريان محمد أحمد صالح
- ٢٠٩- السرد والمسرح مجموعة من المؤلفين أشرف الصباغ
- ٢١٠- مثنويات حكيم سنائى (شعر) سنائى الغزنوى يوسف عبد الفتاح فرج
- ٢١١- فريفيان بوسوسير جوناثان كلر محمود حمدي عبد الفنى
- ٢١٢- قصص الأمير مرزيان على لسان الحيوان مرزيان بن رستم بن شروين يوسف عبدالفتاح فرج
- ٢١٣- مصر منذ قدم نابليون حتى رحيل عبدالناصر ريمون فلاور سيد أحمد على الناصرى
- ٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع أنتونى جيننز محمد محبى الدين
- ٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢) زين العابدين المراغى محمود علاوى
- ٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم مجموعة من المؤلفين أشرف الصباغ
- ٢١٧- مسرحيتان طليعيتان صمويل بيكيت وهارولد بيتتر نادية البنهاوى
- ٢١٨- لعبة الحجة (رواية) خوليو كورتاثان على إبراهيم منوفى
- ٢١٩- بقايا اليوم (رواية) كازو إيشجورو طلعت الشايب
- ٢٢٠- الهيولية فى الكون بارى باركر على يوسف على
- ٢٢١- شعرية كفافى جريجورى جوزداتيس رفعت سلام
- ٢٢٢- فرانز كافكا رونالد جراى نسيم مجلى
- ٢٢٣- العلم فى مجتمع حر باول فيرابند السيد محمد نقادى
- ٢٢٤- دمار يوغسلافيا برانكا ماجاس منى عبدالظاهر إبراهيم
- ٢٢٥- حكاية غريق (رواية) جابريل جارشيا ماركيث السيد عبدالظاهر السيد
- ٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى بيثيد هريت لورانس ماهر محمد على البريرى

| | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|------|
| السيد عبدالظاهر عبدالله | المسرح الإمبراني في القرن السابع عشر | ٢٢٧- |
| ماري تيريز عبدالمسيح وخالد حسن | علم الجمالية وعلم اجتماع الفن | ٢٢٨- |
| أمير إبراهيم العمري | منزق البطل الوحيد | ٢٢٩- |
| مصطفى إبراهيم فهمي | عن الذباب والفئران والبشر | ٢٣٠- |
| جمال عبدالرحمن | الرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية) | ٢٣١- |
| مصطفى إبراهيم فهمي | ما بعد المعلومات | ٢٣٢- |
| طلعت الشايب | فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي | ٢٣٣- |
| فؤاد محمد عكود | الإسلام في السودان | ٢٣٤- |
| إبراهيم الدسوقي شتا | ديوان شمس تبريزي (ج١) | ٢٣٥- |
| أحمد الطيب | ميشيل شوبكفيتش | ٢٣٦- |
| غنايات حسين طلعت | روبين فيدين | ٢٣٧- |
| ياسر محمد جادالله وعيسى منبولى أحمد | تقرير لمنظمة الأنكتاد | ٢٣٨- |
| نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق | جيلا رامراز - رايوخ | ٢٣٩- |
| صلاح محجوب إدريس | كاي حافظ | ٢٤٠- |
| ابنتسام عبدالله | ج . م . كوتزي | ٢٤١- |
| صبري محمد حسن | وليام إمبسون | ٢٤٢- |
| بإشراف: صلاح فضل | ليفى بروفتسال | ٢٤٣- |
| نادية جمال الدين محمد | لاورا إسكييل | ٢٤٤- |
| توفيق على منصور | إليزابيتا أديس وآخرون | ٢٤٥- |
| على إبراهيم منوفى | جابريل جارثيا ماركيث | ٢٤٦- |
| محمد طارق الشرقاوى | والتر أرمبرست | ٢٤٧- |
| عبداللطيف عبدالطيم | أنطونيو جالا | ٢٤٨- |
| رفعت سلام | دراجو شتامبوك | ٢٤٩- |
| ماجدة محسن أباطة | دومنيك فينك | ٢٥٠- |
| بإشراف: محمد الجوهري | جوردون مارشال | ٢٥١- |
| على بدران | مارجو بدران | ٢٥٢- |
| حسن بيومي | ل . أ . سيمينوفا | ٢٥٣- |
| إمام عبد الفتاح إمام | ديف روينسون وجودي جروفز | ٢٥٤- |
| إمام عبد الفتاح إمام | ديف روينسون وجودي جروفز | ٢٥٥- |
| إمام عبد الفتاح إمام | ديف روينسون وكريس جارات | ٢٥٦- |
| محمود سيد أحمد | وليم كلى رايت | ٢٥٧- |
| عبادة كُحيلة | سير أنجوس فريزر | ٢٥٨- |
| فاروجان كازانجيان | مختارات من الشعر الأرمني عبر العصور | ٢٥٩- |
| بإشراف: محمد الجوهري | جوردون مارشال | ٢٦٠- |
| إمام عبد الفتاح إمام | زكى نجيب محمود | ٢٦١- |
| محمد أبو العطا | إدواردو منوئا | ٢٦٢- |
| على يوسف على | جون جرين | ٢٦٣- |
| لويس عوض | هوراس وشلى | ٢٦٤- |

| | | | |
|------|---|--------------------------------|--|
| ٢٦٥- | روايات مترجمة | أوسكار وايلد وصمويل جونسون | لويس عوض |
| ٢٦٦- | مدير المدرسة (رواية) | جلال آل أحمد | عادل عبد المنعم على |
| ٢٦٧- | فن الرواية | ميلان كونديرا | بدر الدين عروكي |
| ٢٦٨- | ديوان شمس تبريزي (ج٢) | مولانا جلال الدين الرومي | إبراهيم النسوقي شتا |
| ٢٦٩- | وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١) | وليم جيفور بالجريف | صبري محمد حسن |
| ٢٧٠- | وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج٢) | وليم جيفور بالجريف | صبري محمد حسن |
| ٢٧١- | الحضارة الفريية: الفكرة والتاريخ | توماس سى. باترسون | شوقي جلال |
| ٢٧٢- | الأديرة الأثرية في مصر | سى. سى. والترز | إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ٢٧٣- | الاصول الاجتماعية والثقافية لمكة عرابي في مصر | چوان كول | عنان الشهاوى |
| ٢٧٤- | السيدة باربارا (رواية) | رومولو جاييجوس | محمود على مكي |
| ٢٧٥- | د. س. إليوت شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا | مجموعة من النقاد | ماهر شفيق فريد |
| ٢٧٦- | قانون السينما | مجموعة من المؤلفين | عبدالقادر التلمساني |
| ٢٧٧- | أجناسات والصراع من أجل الحياة | براين فورد | أحمد فوزي |
| ٢٧٨- | البدائيات | إسحاق عظيموف | ظريف عبدالله |
| ٢٧٩- | الحرب الباردة الثقافية | ف.س. سوندرز | طلعت الشايب |
| ٢٨٠- | الأم والنصيب وقصص أخرى | بريم شند وآخرون | سمير عبد الحميد إبراهيم |
| ٢٨١- | الفريوس الأعلى (رواية) | عبد الطيم شرر | جلال الحفناوى |
| ٢٨٢- | طبيعة العلم غير الطبيعية | لويس وولبرت | سمير حنا صادق |
| ٢٨٣- | السهل يحترق وقصص أخرى | خوان رولفو | على عبد الرؤوف البعبي |
| ٢٨٤- | هرقل مجنوناً (مسرحية) | يوربيديس | أحمد عتخان |
| ٢٨٥- | رحلة خواجه حسن نظامي الدهلوي | حسن نظامي الدهلوي | سمير عبد الحميد إبراهيم |
| ٢٨٦- | سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢) | زين العابدين المرافي | محمود علاوى |
| ٢٨٧- | الثقافة والعولة والنظام العالمى | أنثونى كنج | محمد يحيى وآخرون |
| ٢٨٨- | الفن الروائى | ديفيد لودج | ماهر البطوطى |
| ٢٨٩- | ديوان منوچهرى الدامغانى | أبو نجم أحمد بن قوص | محمد نور الدين عبد المنعم |
| ٢٩٠- | علم اللغة والترجمة | چورج مونان | أحمد زكريا إبراهيم |
| ٢٩١- | تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج١) | فرانشيسكو رويس رامون | السيد عبد الظاهر |
| ٢٩٢- | تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج٢) | فرانشيسكو رويس رامون | السيد عبد الظاهر |
| ٢٩٣- | مقدمة للأدب العربى | روچر آلن | مجدى توفيق وآخرون |
| ٢٩٤- | فن الشعر | يوالو | رجاء ياقوت |
| ٢٩٥- | سلطان الأسطورة | چوزيف كامبل وبيل موريز | بدر الديب |
| ٢٩٦- | مكبث (مسرحية) | وليم شكسبير | محمد مصطفى بنوى |
| ٢٩٧- | فن النحو بين اليونانية والسريانية | ليونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازي | ماجدة محمد أنور |
| ٢٩٨- | مأساة العبيد وقصص أخرى | نخبة | مصطفى حجازى السيد |
| ٢٩٩- | ثورة في التكنولوجيا الحيوية | چين ماركس | هاشم أحمد محمد |
| ٣٠٠- | أسطورة بروجيوس في الأدب الإنجليزي والفرنسي (ج١) | لويس عوض | جمال الجزيري وبهاء چاهين وإيزابيل كمال |
| ٣٠١- | أسطورة بروجيوس في الأدب الإنجليزي والفرنسي (ج٢) | لويس عوض | جمال الجزيري و محمد الجندي |
| ٣٠٢- | أقدم لك: فنجنشتين | چون هيتون وجودى جروفرز | إمام عبد الفتاح إمام |

| | | |
|--|-------------------------------|-----------------------|
| ٢٠٣- أقدم لك: بوذا | جين هوب وويون فان لون | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٠٤- أقدم لك: ماركس | ريوس | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٠٥- الجلد (رواية) | كروزيو مالابارته | صلاح عبد الصبور |
| ٢٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ | جان فرانسوا ليوتار | نبيل سعد |
| ٢٠٧- أقدم لك: الشعور | ديفيد بايبيزو وهوارد سلبينا | محمود مكي |
| ٢٠٨- أقدم لك: علم الوراثة | ستيف جونز ويورين فان لو | ممدوح عبد المنعم |
| ٢٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ | أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت | جمال الجزيري |
| ٢١٠- أقدم لك: يونج | ماجى هايد ومايكل ماكجنس | محيى الدين مزيد |
| ٢١١- مقال فى المنهج الفلسفى | ر.ج كونجوود | فاطمة إسماعيل |
| ٢١٢- روح الشعب الأسود | وليم نيبويس | أسعد حليم |
| ٢١٣- أمثال فلسطينية (شعر) | خاير بيان | محمد عبدالله الجعيدى |
| ٢١٤- مارسيل بوشامب: الفن كعدم | چانيس مينيك | هويدا السباعى |
| ٢١٥- جرامشى فى العالم العربى | ميشيل بروندينو والطاهر لبيب | كاميليا صبحى |
| ٢١٦- محاكمة سقراط | أى. ف. ستون | نسيم مجلى |
| ٢١٧- بلاغ | س. شير لايموفا- س. زنيكين | أشرف الصباغ |
| ٢١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٢١٩- صور نريدا | جايترى سبيفاك وكريستوفر نوريس | حسام نايل |
| ٢٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج | مؤلف مجهول | محمد علاء الدين منصور |
| ٢٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ١ ج) | ليفى برو قنسال | بإشراف: صلاح فضل |
| ٢٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى | دبليو يوجين كلينپاور | خالد مقلح حمزة |
| ٢٢٣- فن الساتورا | تراث يونانى قديم | هانم محمد فوزى |
| ٢٢٤- اللعب بالنار (رواية) | أشرف أسدى | محمود علاوى |
| ٢٢٥- عالم الآثار (رواية) | فيليب بوسان | كريستين يوسف |
| ٢٢٦- المعرفة والمصلحة | يورجين هابرماس | حسن صقر |
| ٢٢٧- مختارات شعرية مترجمة (ج ١) | نخبة | توفيق على منصور |
| ٢٢٨- يوسف وزليخا (شعر) | نور الدين عبد الرحمن الجامى | عبد العزيز بقوش |
| ٢٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر) | تد هيوز | محمد عيد إبراهيم |
| ٢٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت | مارفن شبرد | سامى صلاح |
| ٢٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى | ستيفن جراى | سامية دياب |
| ٢٣٢- شهر العسل وقصص أخرى | نخبة | على إبراهيم منوفى |
| ٢٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥ | نبيل مطر | بكر عباس |
| ٢٣٤- لقطات من المستقبل | آرثر كلارك | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية | ناتالى ساروت | فتحى العشرى |
| ٢٣٦- متون الأهرام | نصوص مصرية قديمة | حسن صابر |
| ٢٣٧- فلسفة الولاء | چوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٢٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى | نخبة | جلال الحفناوى |
| ٢٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (ج ٢) | إدوارد براون | محمد علاء الدين منصور |
| ٢٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط | بيرش بيروجلو | فخرى لبيب |

| | | | |
|------|--|----------------------------|-----------------------|
| ٣٤١- | قصائد من رلكه (شعر) | راينر ماريا ريلكه | حسن حلمى |
| ٣٤٢- | سلامان وأيسال (شعر) | نور الدين عبدالرحمن الجامى | عبد العزيز بقوش |
| ٣٤٣- | العالم البرجوازي الزائل (رواية) | نادين جورديمر | سمير عبد ربه |
| ٣٤٤- | الموت فى الشمس (رواية) | بيتر بالانجيو | سمير عبد ربه |
| ٣٤٥- | الركض خلف الزمان (شعر) | يونه ندائى | يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٣٤٦- | سحر مصر | رشاد رشدى | جمال الجزيرى |
| ٣٤٧- | الصبيبة الطائشون (رواية) | چان كوكتو | بكر الطو |
| ٣٤٨- | المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (ج١) | محمد فؤاد كويرلى | عبدالله أحمد إبراهيم |
| ٣٤٩- | دليل القارئ إلى الثقافة الجادة | آرثر والدهورن وآخرون | أحمد عمر شاهين |
| ٣٥٠- | بانوراما الحياة السياحية | مجموعة من المؤلفين | عطية شحاتة |
| ٣٥١- | مبادئ المنطق | چوزايا رويس | أحمد الانصارى |
| ٣٥٢- | قصائد من كفافيس | قسطنطين كفافيس | نعيم عطية |
| ٣٥٣- | الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية | باسيليو بايون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٣٥٤- | الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية | باسيليو بايون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٣٥٥- | التيارات السياسية فى إيران المعاصرة | حجت مرتجى | محمود علاوى |
| ٣٥٦- | الميراث المر | بول سالم | بدر الرفاعى |
| ٣٥٧- | متون هرمس | تيموثى فريك وبيتر غاندى | عمر الفاروق عمر |
| ٣٥٨- | أمثال الهوسا العامية | نخبة | مصطفى حجازى السيد |
| ٣٥٩- | محاورة بارمنيدس | أفلاطون | حييب الشارونى |
| ٣٦٠- | أنثروبولوجيا اللغة | أنثريه چاكوب ونويلا باركان | ليلى الشريبنى |
| ٣٦١- | التصحر: التهديد والمجابهة | آلان جرينجر | عاطف معتمد وأمال شاور |
| ٣٦٢- | تلميذ بابنبرج (رواية) | هاينرش شبورل | سيد أحمد فتح الله |
| ٣٦٣- | حركات التحرير الأفريقية | ريتشارد چيبسون | صبرى محمد حسن |
| ٣٦٤- | حدائق شكسبير | إسماعيل سراج الدين | نجلاء أبو عجاج |
| ٣٦٥- | سأم باريس (شعر) | شارل بودلير | محمد أحمد حمد |
| ٣٦٦- | نساء يركضن مع الثئاب | كلاريسا بتكولا | مصطفى محمود محمد |
| ٣٦٧- | القلم الجرىء | مجموعة من المؤلفين | البراق عبدالهادى رضا |
| ٣٦٨- | المصطلح السردى: معجم مصطلحات | چيرالد پرنس | عابد خزندار |
| ٣٦٩- | المرأة فى أدب نجيب محفوظ | فوزية العشماوى | فوزية العشماوى |
| ٣٧٠- | الفن والحياة فى مصر الفرعونية | كليرلا لويت | فاطمة عبدالله محمود |
| ٣٧١- | المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (ج٢) | محمد فؤاد كويرلى | عبدالله أحمد إبراهيم |
| ٣٧٢- | عاش الشباب (رواية) | وانغ مينغ | وحيد السعيد عبدالحميد |
| ٣٧٣- | كيف تعد رسالة دكتوراه | أومبرتو إيكو | على إبراهيم منوفى |
| ٣٧٤- | اليوم السادس (رواية) | أنثريه شديد | حمادة إبراهيم |
| ٣٧٥- | الخلود (رواية) | ميلان كونديرا | خالد أبو اليزيد |
| ٣٧٦- | الغضب وأحلام السنين (مسرحيات) | چان أنوى وآخرون | إنوار الخراط |
| ٣٧٧- | تاريخ الأدب فى إيران (ج٤) | إنوارد براون | محمد علاء الدين منصور |
| ٣٧٨- | المسافر (شعر) | محمد إقبال | يوسف عبدالفتاح فرج |

| | | |
|------------------------|-------------------------------|--|
| جمال عبدالرحمن | سنيل باث | ٣٧٩- ملك في الحديقة (رواية) |
| شيرين عبدالسلام | جوتتر جراس | ٣٨٠- حديث عن الخسارة |
| رانيا إبراهيم يوسف | ر. ل. تراسك | ٣٨١- أساسيات اللغة |
| أحمد محمد نادي | بهاء الدين محمد اسفنديار | ٣٨٢- تاريخ طبرستان |
| سمير عبدالحميد إبراهيم | محمد إقبال | ٣٨٣- هدية الحجاز (شعر) |
| إيزابيل كمال | سوزان إنجيل | ٣٨٤- القصص التي يحكيها الأطفال |
| يوسف عبدالفتاح فرج | محمد علي بهزادراد | ٣٨٥- مشقري العشق (رواية) |
| ريهام حسين إبراهيم | جانيت تود | ٣٨٦- دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي |
| بهاء چاهين | چون دن | ٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر) |
| محمد علاء الدين منصور | سعدى الشيرازى | ٣٨٨- مواظ سعدى الشيرازى (شعر) |
| سمير عبدالحميد إبراهيم | نخبة | ٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى |
| عثمان مصطفى عثمان | إم. في. روبرتس | ٣٩٠- الأرشيقات والمدن الكبرى |
| منى الدروبي | مايف بينشى | ٣٩١- الحافلة الليككية (رواية) |
| عبداللطيف عبدالحميد | فرناندو دي لاجرانجا | ٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية |
| زينب محمود الخضيرى | ندوة لويس ماسينيون | ٣٩٣- فى قلب الشرق |
| هاشم أحمد محمد | بول بيفيز | ٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون |
| سليم عبد الأمير حمدان | إسماعيل فصيح | ٣٩٥- آلام سياوش (رواية) |
| محمود علاوى | تقى نجارى راد | ٣٩٦- السافاك |
| إمام عبدالفتاح إمام | لورانس جين وكيتى شين | ٣٩٧- أقدم لك: نيتشه |
| إمام عبدالفتاح إمام | فيليب تودى وهوارد ريد | ٣٩٨- أقدم لك: سارتر |
| إمام عبدالفتاح إمام | ديفيد ميروفتش وآلن كوركس | ٣٩٩- أقدم لك: كامى |
| باهر الجوهري | ميشائيل إنده | ٤٠٠- مومو (رواية) |
| ممدوح عبد المنعم | زياودن ساربر وأخرون | ٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات |
| ممدوح عبدالمنعم | ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت | ٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكينج |
| عماد حسن بكر | تونيور شتورم وجوتفرد كولر | ٤٠٣- رية المطر والملابس تصنع الناس (روايتان) |
| ظبية خميس | ديفيد إبرام | ٤٠٤- تعويذة الحسى |
| حمادة إبراهيم | أندريه جيد | ٤٠٥- إيزابيل (رواية) |
| جمال عبد الرحمن | مانويلا مانتاناريس | ٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩ |
| طلعت شاهين | مجموعة من المؤلفين | ٤٠٧- الأدب الإسباني المعاصر بأقلام كتابه |
| عنان الشهاوى | چوان فوتشركتج | ٤٠٨- معجم تاريخ مصر |
| إلهامى عمارة | برتراند راسل | ٤٠٩- انتصار السعادة |
| الزواوى بغورة | كارل بوير | ٤١٠- خلاصة القرن |
| أحمد مستجير | چينيفر أكرمان | ٤١١- همس من الماضى |
| بإشراف: صلاح فضل | ليفى بروفتسال | ٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ٢) |
| محمد البخارى | ناظم حكمت | ٤١٣- أغنيات المنفى (شعر) |
| أمل الصبان | باسكال كازانوفا | ٤١٤- الجمهورية العالمية للأداب |
| أحمد كامل عبدالرحيم | فريدريش دورينمات | ٤١٥- صورة كوكب (مسرحية) |
| محمد مصطفى بدوى | أ. أ. رتشاردز | ٤١٦- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر |

| | | | |
|------|---|---------------------------------|---|
| ٤١٧- | تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٥) | رينيه ويليك | مجاهد عبدالمنعم مجاهد |
| ٤١٨- | سياسات الزمر الحاكمة في مصر العشانية | جين هاثواي | عبد الرحمن الشيخ |
| ٤١٩- | العصر الذهبي للإسكندرية | جون مارلو | نسيم مجلى |
| ٤٢٠- | مكرو ميجاس (قصة فلسفية) | فولتير | الطيب بن رجب |
| ٤٢١- | الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي الأول | روى متحدة | أشرف كيلانى |
| ٤٢٢- | رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج١) | ثلاثة من الرحالة | عبدالله عبدالرازق إبراهيم |
| ٤٢٣- | إسراءات الرجل الطيف | نخبة | وحيد النقاش |
| ٤٢٤- | لوائح الحق ولوامع العشق (شعر) | نور الدين عبدالرحمن الجامى | محمد علاء الدين منصور |
| ٤٢٥- | من طاووس إلى فرح | محمود طلوعى | محمود علاوى |
| ٤٢٦- | الخفافيش وقصص أخرى | نخبة | محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب |
| ٤٢٧- | بانديراس الطاغية (رواية) | باي إنكلان | ثريا شلبى |
| ٤٢٨- | الخزانة الخفية | محمد هوتك بن داود خان | محمد أمان صافى |
| ٤٢٩- | أقدم لك: هيجل | ليود سينسر وأندزجى كروز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٠- | أقدم لك: كانط | كريستوفر وانت وأندزجى كليوفسكى | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣١- | أقدم لك: فوكو | كريس هوروكس وزوران جفتيك | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٢- | أقدم لك: ماكياڤلى | باتريك كيرى وأوسكار زاريت | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٣- | أقدم لك: جويس | ديفيد نوريس وكارل فلت | حمدي الجابري |
| ٤٣٤- | أقدم لك: الرومانسية | دونكان هيث وجودى بورهام | عصام حجازى |
| ٤٣٥- | توجهات ما بعد الحداثة | نيكولاس زيرج | ناجى رشوان |
| ٤٣٦- | تاريخ الفلسفة (مج١) | فريدريك كويلستون | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٧- | رحالة هندي في بلاد الشرق العربي | شبللى النعمانى | جلال الحفناوى |
| ٤٣٨- | بطلات وضحايا | إيمان ضياء الدين بيبرس | عايدة سيف الدولة |
| ٤٣٩- | موت المراهبى (رواية) | صدر الدين عيسى | محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب |
| ٤٤٠- | قواعد اللهجات العربية الحديثة | كرستن بروسناد | محمد طارق الشرقاوى |
| ٤٤١- | رب الأشياء الصغيرة (رواية) | أرونذاى روى | فخرى لبيب |
| ٤٤٢- | حتشيسوت: المرأة الفرعونية | فوزية أسعد | ماهر جويجاتى |
| ٤٤٣- | الفة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها | كيس فرستينج | محمد طارق الشرقاوى |
| ٤٤٤- | أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة | لاوريت سيجورنه | صالح علمانى |
| ٤٤٥- | حول وزن الشعر | پرويز ناتل خانلرى | محمد محمد يونس |
| ٤٤٦- | التحالف الأسود | ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير | أحمد محمود |
| ٤٤٧- | ملحمة السيد | تراث شعبى إسباني | الطاهر أحمد مكى |
| ٤٤٨- | الفلاحون (ميراث الترجمة) | الاب عيروط | محيى الدين اللبان ووليم داوود مرقس |
| ٤٤٩- | أقدم لك: الحركة النسوية | نخبة | جمال الجزيرى |
| ٤٥٠- | أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية | صوفيا فوكا وريبيكا رايت | جمال الجزيرى |
| ٤٥١- | أقدم لك: الفلسفة الشرقية | ريتشارد أوزيرون ويورن فان لون | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٥٢- | أقدم لك: لينين والثورة الروسية | ريتشارد إيجيفانزى وأوسكار زاريت | محيى الدين مزيد |
| ٤٥٣- | القاهرة: إقامة مدينة حديثة | چان لوك أرنو | حليم طوسون وفؤاد الدهان |
| ٤٥٤- | خمسون عاماً من السينما الفرنسية | رينيه بريدال | سوزان خليل |

| | | | |
|------|--|--------------------------|-----------------------------|
| ٤٥٥- | تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥) | فريدريك كويلستون | محمود سيد أحمد |
| ٤٥٦- | لا تفسنى (رواية) | مريم جعفرى | هويدا عزت محمد |
| ٤٥٧- | النساء فى الفكر السياسى الغربى | سوزان مولر أوكين | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٥٨- | الموريسكيون الأندلسيون | مرثيديس غارثيا أرينال | جمال عبد الرحمن |
| ٤٥٩- | نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية | توم تيتنبرج | جلال البنا |
| ٤٦٠- | أقدم لك: الفاشية والنازية | ستوارت هود وليتزا جانستز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٦١- | أقدم لك: لكأن | داريان لينر وجودى جروفز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٦٢- | طه حسين من الأزهر إلى السوديون | عبدالرشيد الصادق محمودى | عبدالرشيد الصادق محمودى |
| ٤٦٣- | النولة المارقة | ويليام بلوم | كمال السيد |
| ٤٦٤- | ديمقراطية للقلّة | مايكل بارتنى | حصّة إبراهيم المنيف |
| ٤٦٥- | قصص اليهود | لويس جنزبيرج | جمال الرفاعى |
| ٤٦٦- | حكايات حب ويطولات فرعونية | ثيولن فانويك | فاطمة عبد الله |
| ٤٦٧- | التفكير السياسى والنظرة السياسية | ستيفن ديلى | ربيع وهبة |
| ٤٦٨- | روح الفلسفة الحديثة | چوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٤٦٩- | جلال الملوك | نصوص حبشية قديمة | مجدى عبدالرازق |
| ٤٧٠- | الأراضى والجودة البيئية | جارى م. بيرزنسكى وآخرون | محمد السيد الننة |
| ٤٧١- | رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج ٢) | ثلاثة من الرحالة | عبد الله عبد الرازق إبراهيم |
| ٤٧٢- | نون كيخوتى (القسم الأول) | ميجيل دى ثويانتس سايبيرا | سليمان العطار |
| ٤٧٣- | نون كيخوتى (القسم الثانى) | ميجيل دى ثويانتس سايبيرا | سليمان العطار |
| ٤٧٤- | الأدب والنسوية | يام موريس | سهام عبدالسلام |
| ٤٧٥- | صوت مصر: أم كلثوم | فرچينيا دانيلسون | عادل هلال عنانى |
| ٤٧٦- | أرض الحباب بعيدة: بيرم التونسي | ماريلين بوث | سحر توفيق |
| ٤٧٧- | تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين | هيلدا هوخام | أشرف كيلانى |
| ٤٧٨- | الصين والولايات المتحدة | ليوشيه شنج و لى شى تونج | عبد العزيز حمدى |
| ٤٧٩- | المقهى (مسرحية) | لاو شه | عبد العزيز حمدى |
| ٤٨٠- | تساي ون جى (مسرحية) | كو مو روا | عبد العزيز حمدى |
| ٤٨١- | بردة النبى | روى متحدة | رضوان السيد |
| ٤٨٢- | موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية | روبير چاك تيبو | فاطمة عبد الله |
| ٤٨٣- | النسوية وما بعد النسوية | سارة چامبل | أحمد الشامى |
| ٤٨٤- | جمالية التلقى | هانسن روبيرت ياكوس | رشيد بنحو |
| ٤٨٥- | التوبة (رواية) | نذير أحمد الدهلوى | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٤٨٦- | الذاكرة الحضارية | يان أسمن | عبدالحليم عبدالغنى رجب |
| ٤٨٧- | الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية | رفيع الدين المراد أبادى | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٤٨٨- | الحب الذى كان وقصائد أخرى | نخبة | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٤٨٩- | مُسْرَل: الفلسفة علماً دقيقاً | إدموند هُسرل | محمود رجب |
| ٤٩٠- | أسماء البيقاء | محمد قانرى | عبد الوهاب علوب |
| ٤٩١- | نصوص قصصية من روائع الأدب الأفرقى | نخبة | سمير عبد ريه |
| ٤٩٢- | محمد على مؤسس مصر الحديثة | چى فارچيت | محمد رفعت عواد |

- ٤٩٣- خطابات إلى طالب الدسوتيات هارولد بالمر
٤٩٤- كتاب الموتى: الخروج فى النهار نصوص مصرية قديمة
٤٩٥- اللوى إوارد تيفان
٤٩٦- الحكم والسياسة فى أفريقيا (ج١) إكوادو بانولى
٤٩٧- العثمانية والنوع والنولة فى الشرق الأوسط نادية العلى
٤٩٨- النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث جوديث تاكر ومارجريت مريودز
٤٩٩- تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع مجموعة من المؤلفين
٥٠٠- فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية تيفز روىكى
٥٠١- تاريخ النساء فى الغرب (ج١) آرثر جولد هامر
٥٠٢- أصوات بديلة مجموعة من المؤلفين
٥٠٣- مختارات من الشعر الفارسى الحديث نخبة من الشعراء
٥٠٤- كتابات أساسية (ج١) مارتن هايدجر
٥٠٥- كتابات أساسية (ج٢) مارتن هايدجر
٥٠٦- ربما كان قديساً (رواية) آن تيلر
٥٠٧- سيدة الماضى الجميل (مسرحية) بيتر شيفر
٥٠٨- المولوية بعد جلال الدين الرومى عبدالباقى جلبنارلى
٥٠٩- الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك آدم صبرة
٥١٠- الأرملة الماكورة (مسرحية) كارلو جولونى
٥١١- كوكب مرقع (رواية) آن تيلر
٥١٢- كتابة النقد السينمائى تيموثى كوريجان
٥١٣- العلم الجسور تيد أنتون
٥١٤- مدخل إلى النظرية الأدبية جونثان كولر
٥١٥- من التقليد إلى ما بعد الحداثة فدوى مالتى بوجلاس
٥١٦- إرادة الإنسان فى علاج الإدمان آرنود واشنطنون وبونا باوندى
٥١٧- نقش على الماء وقصص أخرى نخبة
٥١٨- استكشاف الأرض والكون إسحق عظيموف
٥١٩- محاضرات فى المثالية الحديثة جوزايا رويس
٥٢٠- الولع الفرنسى بمصر من الطم إلى المشروع أحمد يوسف
٥٢١- قاموس تراجم مصر الحديثة آرثر جولد سميث
٥٢٢- إسبانيا فى تاريخها أميركو كاسترو
٥٢٣- الفن الطليطلى الإسلامى والمجنج باسيليو بابون مالتونانو
٥٢٤- الملك لير (مسرحية) وليم شكسبير
٥٢٥- موسم هيد فى بيروت وقصص أخرى نيس جونسون
٥٢٦- أقدم لك: السياسة البيئية ستيفن كرول ووليم رانكين
٥٢٧- أقدم لك: كافكا ديفيد زين ميروفتس ودويرت كرمب
٥٢٨- أقدم لك: تروتسكى والماركسية طارق على وفل إيفانز
٥٢٩- بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى محمد إقبال
٥٣٠- مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية رينيه جينو
- محمد صالح الضالع
شريف الصيغى
حسن عبد ربه المصرى
مجموعة من المترجمين
مصطفى رياض
أحمد على بدوى
فيصل بن خضراء
طلعت الشايب
سحر فراج
هالة كمال
محمد نور الدين عبدالمنعم
إسماعيل المصدق
إسماعيل المصدق
عبدالحميد فهمى الجمال
شوقى فهم
عبدالله أحمد إبراهيم
قاسم عبده قاسم
عبدالرازق عيد
عبدالحميد فهمى الجمال
جمال عبد الناصر
مصطفى إبراهيم فهمى
مصطفى بيومى عبد السلام
فدوى مالتى بوجلاس
صبرى محمد حسن
سمير عبد الحميد إبراهيم
هاشم أحمد محمد
أحمد الأنصارى
أمل الصبان
عبدالوهاب بكر
على إبراهيم منوفى
على إبراهيم منوفى
محمد مصطفى بدوى
نادية رفعت
محيى الدين مزيد
جمال الجزيرى
جمال الجزيرى
حازم محفوظ
عمر الفاروق عمر

| | | | |
|------|--|-------------------------------|---|
| ٥٣١- | ما الذي حثَّ في «حدث» ١١ سبتمبر؟ | چاك بريددا | صفاء فتحي |
| ٥٣٢- | المغامرُ والمستشرق | هنري لورنس | بشير السباعي |
| ٥٣٣- | تعلم اللغة الثانية | سوزان جاس | محمد طارق الشرقاوي |
| ٥٣٤- | الإسلاميون الجزائريون | سيفرين لوبا | حمادة إبراهيم |
| ٥٣٥- | مخزن الأسرار (شعر) | نظامي الكنجوي | عبدالعزیز بقوش |
| ٥٣٦- | الثقافات وقيم التقدم | صمويل منتجتون ولورانس هاريزون | شوقي جلال |
| ٥٣٧- | للحب والحرية (شعر) | نخبة | عبد الغفار مكاوي |
| ٥٣٨- | النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني | كيت دانييل | محمد الحديدي |
| ٥٣٩- | خمس مسرحيات قصيرة | كاريل تشرشل | محسن مصيلحي |
| ٥٤٠- | توجهات بريطانية - شرقية | السير رونالد ستورس | عرف عباس |
| ٥٤١- | هي تتخيل وهلاس أخرى | خوان خوسيه مياس | مروة رزق |
| ٥٤٢- | قصص مختارة من الأدب اليوناني الحديث | نخبة | نعيم عطية |
| ٥٤٣- | أقدم لك: السياسة الأمريكية | يأتريك بروجان وكريس جرات | وفاء عبدالقادر |
| ٥٤٤- | أقدم لك: ميلاني كلاين | روبرت هينشل وآخرون | حمدي الجابري |
| ٥٤٥- | يا له من سباق محموم | فرانسيس كريك | عزت عامر |
| ٥٤٦- | ريموس | ت. ب. وايزمان | توفيق علي منصور |
| ٥٤٧- | أقدم لك: بارت | فيليب تودي وأن كورس | جمال الجزيري |
| ٥٤٨- | أقدم لك: علم الاجتماع | ريتشارد أوزيرن ويورن فان لون | حمدي الجابري |
| ٥٤٩- | أقدم لك: علم العلامات | بول كويلي وليتا جانز | جمال الجزيري |
| ٥٥٠- | أقدم لك: شكسبير | نيك جروم وبيرو | حمدي الجابري |
| ٥٥١- | الموسيقى والعولة | سايمون ماندي | سمحة الخولي |
| ٥٥٢- | قصص مثالية | ميجيل دي ثريانتس | علي عبد الرعوف البمبي |
| ٥٥٣- | مدخل الشعر الفرنسي الحديث والمعاصر | دانيال لوفرس | رجاء ياقوت |
| ٥٥٤- | مصر في عهد محمد علي | عفاف لطفى السيد مارسوه | عبد السميع عمر زين الدين |
| ٥٥٥- | الاستراتيجية الأمريكية للقرن العاشر والعشرين | أناتولي أوتكين | أنور محمد إبراهيم ومحمد نصر الدين الجبالي |
| ٥٥٦- | أقدم لك: جان بودريار | كريس هوروكس وزوران جيفتك | حمدي الجابري |
| ٥٥٧- | أقدم لك: الماركيز دي ساد | ستوارت هود وجواهام كرولي | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٥٥٨- | أقدم لك: الدراسات الثقافية | زيودين سارداروويورين فان لون | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٥٥٩- | الماس الزائف (رواية) | تشا تشاجي | عبدالحى أحمد سالم |
| ٥٦٠- | صلصلة الجرس (شعر) | محمد إقبال | جلال السعيد الحفناوي |
| ٥٦١- | جناح جبريل (شعر) | محمد إقبال | جلال السعيد الحفناوي |
| ٥٦٢- | بلايين وبلايين | كارل ساغان | عزت عامر |
| ٥٦٣- | ورود الخريف (مسرحية) | خاثينتو بينابيفتي | صبري محمدي التهامي |
| ٥٦٤- | عش الغريب (مسرحية) | خاثينتو بينابيفتي | صبري محمدي التهامي |
| ٥٦٥- | الشرق الأوسط المعاصر | ديورا ج. جيرنر | أحمد عبد الحميد أحمد |
| ٥٦٦- | تاريخ أوروبا في العصور الوسطى | موريس بيشوب | علي السيد علي |
| ٥٦٧- | الوطن المفتعب | مايكل رايس | إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ٥٦٨- | الأصول في الرواية | عبد السلام حيدر | عبد السلام حيدر |

| | | | |
|------|---------------------------------------|-------------------------------|-------------------------------------|
| ٥٦٩- | موقع الثقافة | هومي بابا | ثائر ديب |
| ٥٧٠- | دول الخليج الفارسي | سير روبرت هاي | يوسف الشاروني |
| ٥٧١- | تاريخ النقد الإسباني المعاصر | إيميليا دي ثوليتا | السيد عبد الظاهر |
| ٥٧٢- | الطب في زمن الفراعنة | برونو أليوا | كمال السيد |
| ٥٧٣- | أقدم لك: فريد | ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتي | جمال الجزيري |
| ٥٧٤- | مصر القديمة في عيون الإيرانيين | حسن بيرنيا | علاء الدين السباعي |
| ٥٧٥- | الاقتصاد السياسي للعولمة | نجير وولز | أحمد محمود |
| ٥٧٦- | فكر ثريانفس | أمريكو كاسترو | ناهد العشري محمد |
| ٥٧٧- | مغامرات بينوكيو | كارلو كولودي | محمد قدرى عمارة |
| ٥٧٨- | الجماليات عند كيتس وهنت | أيومي ميزوكوشي | محمد إبراهيم وعصام عبد الرزاق |
| ٥٧٩- | أقدم لك: تشومسكي | جون ماهر وچودي جرونز | محيى الدين مزيد |
| ٥٨٠- | دائرة المعارف الدولية (مج ١) | جون فيزر وبول سيترجز | بإشراف: محمد فتحي عبدالهادي |
| ٥٨١- | الحققي يموتون (رواية) | ماريو بوزو | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٢- | مرايا على الذات (رواية) | هوشنك كلشيري | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٣- | الجيران (رواية) | أحمد محمود | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٤- | سفر (رواية) | محمود دولت آبادي | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٥- | الأمير احتجاج (رواية) | هوشنك كلشيري | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٦- | السينما العربية والأفريقية | ليزييث مالكموس وروى أرمن | سهام عبد السلام |
| ٥٨٧- | تاريخ تطور الفكر الصيني | مجموعة من المؤلفين | عبدالعزیز حمدي |
| ٥٨٨- | أمنحوتب الثالث | أنيس كابرول | ماهر جويجاتي |
| ٥٨٩- | تمبكت العجيبة | فيلكس دييوا | عبدالله عبدالرازق إبراهيم |
| ٥٩٠- | أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية | نخبة | محمود مهدي عبدالله |
| ٥٩١- | الشاعر والمفكر | هوراتيوس | على عبدالنواب على وصلاح رمضان السيد |
| ٥٩٢- | الثورة المصرية (ج ١) | محمد صبري السوربوني | مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان |
| ٥٩٣- | قصائد ساحرة | بول قاليري | بكر الطلو |
| ٥٩٤- | القلب السمين (قصة أطفال) | سوزانا تامارو | أمانى فوزي |
| ٥٩٥- | الحكم والسياسة في أفريقيا (ج ٢) | إكوانو باتوالى | مجموعة من المترجمين |
| ٥٩٦- | الصحة العقلية في العالم | روبرت ديجارليه وآخرون | إيهاب عبدالرحيم محمد |
| ٥٩٧- | مسلمو غرناطة | خوليو كاروباروخا | جمال عبدالرحمن |
| ٥٩٨- | مصر وكتعان وإسرائيل | دونالد رينفورد | بيومي على قنديل |
| ٥٩٩- | فلسفة الشرق | هرداد مهريز | محمود علاوي |
| ٦٠٠- | الإسلام في التاريخ | برنارد لويس | مدحت طه |
| ٦٠١- | النسوية والمواطنة | ريان فوت | أيمن بكر وسمير الشيشكلي |
| ٦٠٢- | ليوتار: نحو فلسفة ما بعد حداثة | جيمس وليامز | إيمان عبدالعزیز |
| ٦٠٣- | النقد الثقافي | آرثر أيزابرجر | وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي |
| ٦٠٤- | الكوارث الطبيعية (مج ١) | ياتريك ل. أبوت | توفيق على منصور |
| ٦٠٥- | مخاطر كوكبنا المضطرب | إرنست زيبروسكي (الصغير) | مصطفى إبراهيم فهمي |
| ٦٠٦- | قصة البردي اليوناني في مصر | ريتشارد هاريس | محمود إبراهيم السعني |

| | | | |
|------|---|---------------------------------|----------------------------|
| ٦٠٧- | قلب الجزيرة العربية (ج١) | هاري سينت فيليبى | صبرى محمد حسن |
| ٦٠٨- | قلب الجزيرة العربية (ج٢) | هاري سينت فيليبى | صبرى محمد حسن |
| ٦٠٩- | الانتخاب الثقافى | أجنر فوج | شوقى جلال |
| ٦١٠- | العمارة المدججة | رفائيل لويث جوثمان | على إبراهيم منوفى |
| ٦١١- | النقد والأيدولوجية | تيرى إيجلتون | فخرى صالح |
| ٦١٢- | رسالة النفسية | فضل الله بن حامد الحسينى | محمد محمد يونس |
| ٦١٣- | السياحة والسياسة | كولن مايكل هول | محمد فريد حجاب |
| ٦١٤- | بيت الأقصر الكبير (رواية) | فوزية أسعد | منى قطان |
| ٦١٥- | عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١١٩٧ إلى ١١٩٩ | أليس بسيرينى | محمد رفعت عواد |
| ٦١٦- | أساطير بيضاء | روبرت يانج | أحمد محمود |
| ٦١٧- | الفولكلور والبحر | هوراس بيك | أحمد محمود |
| ٦١٨- | نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة | تشارلز فيليبس | جلال البنا |
| ٦١٩- | مفاتيح أورشليم القدس | ريمون استانبولى | عايدة الباجورى |
| ٦٢٠- | السلام الصليبي | توماش ماستتاك | بشير السباعى |
| ٦٢١- | رباعيات الخيام (ميراث الترجمة) | عمر الخيام | محمد السباعى |
| ٦٢٢- | أشعار من عالم اسمه الصين | أى تشينج | أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى |
| ٦٢٣- | نوافر جحا الإيرانى | سعيد قانعى | يوسف عبدالفتاح |
| ٦٢٤- | شعر المرأة الأفريقية | نخبة | غادة الحلوانى |
| ٦٢٥- | الجرح السرى | جان جينيه | محمد برادة |
| ٦٢٦- | مختارات شعرية مترجمة (ج٢) | نخبة | توفيق على منصور |
| ٦٢٧- | حكايات إيرانية | نخبة | عبد الوهاب علوب |
| ٦٢٨- | أصل الأنواع | تشارلس داروين | مجدى محمود الملىجى |
| ٦٢٩- | قرن آخر من الهيمنة الأمريكية | نيقولاى جويات | عزة الخميمسى |
| ٦٣٠- | سيرتى الذاتية | أحمد بللو | صبرى محمد حسن |
| ٦٣١- | مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر | نخبة | ياشراق: حسن طلب |
| ٦٣٢- | المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا | دولورس برامون | رانيا محمد |
| ٦٣٣- | الحب وفنونه (شعر) | نخبة | حمادة إبراهيم |
| ٦٣٤- | مكتبة الإسكندرية | روى ماكرويد وإسماعيل سراج الدين | مصطفى اليهنساوى |
| ٦٣٥- | التثبيت والتكيف فى مصر | جودة عبد الخالق | سمير كريم |
| ٦٣٦- | حج يولنדה | جناب شهاب الدين | سامية محمد جلال |
| ٦٣٧- | مصر الخديوية | ف. روبرت هنتز | بدر الرفاعى |
| ٦٣٨- | الديمقراطية والشعر | روبرت بن وارين | فؤاد عبد المطلب |
| ٦٣٩- | فندق الأرق (شعر) | تشارلز سيميك | أحمد شافعى |
| ٦٤٠- | الكسياد | الأميرة أناكومنينا | حسن حبشى |
| ٦٤١- | برتراند رسل (مختارات) | برتراند رسل | محمد قدرى عمارة |
| ٦٤٢- | أقدم لك: داروين والتطور | جوناثان ميلر ويورين فان لون | ممدوح عبد المنعم |
| ٦٤٣- | سفرنامه حجاز (شعر) | عبد الماجد الدرايبادى | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٦٤٤- | العلوم عند المسلمين | هوارد د. تيرنر | فتح الله الشيخ |

| | | | |
|------|--|-----------------------------|---|
| ٦٤٥- | السياسة الخارجية الأمريكية ومبادئها الداخلية | تشارلز كجلي ويوجين ويتكوف | عبد الوهاب علوب |
| ٦٤٦- | قصة الثورة الإيرانية | سبهر نجيب | عبد الوهاب علوب |
| ٦٤٧- | رسائل من مصر | جون نينيه | فتحى العشرى |
| ٦٤٨- | بورخيس | بياتريث سارلو | خليل كلفت |
| ٦٤٩- | الخوف وقصص خرافية أخرى | جى دى موباسان | سحر يوسف |
| ٦٥٠- | الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط | روجر أوين | عبد الوهاب علوب |
| ٦٥١- | ديليسيبس الذى لا نعرفه | وثائق قديمة | أمل الصبيان |
| ٦٥٢- | آلهة مصر القديمة | كلود ترونكر | حسن نصر الدين |
| ٦٥٣- | مدرسة الطفافة (مسرحية) | إيريش كستتر | سمير جريس |
| ٦٥٤- | أساطير شعبية من أوزبكستان (ج١) | نصوص قديمة | عبد الرحمن الخميسى |
| ٦٥٥- | أساطير وآلهة | إيزابيل فرانكو | حليم طوسون ومحمود ماهر طه |
| ٦٥٦- | خيز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان) | ألفونسو ساسترى | ممدوح البستاوى |
| ٦٥٧- | محاكم التفتيش والموريسكيون | مرثيديس غارثيا أرينال | خالد عباس |
| ٦٥٨- | حوارات مع خوان رامون خيمينيث | خوان رامون خيمينيث | صبرى التهامى |
| ٦٥٩- | قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية | نخبة | عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٦٦٠- | نافذة على أحدث العلوم | ريتشارد فايفيلد | هاشم أحمد محمد |
| ٦٦١- | روائع أندلسية إسلامية | نخبة | صبرى التهامى |
| ٦٦٢- | رحلة إلى الجنور | داسو سالديار | صبرى التهامى |
| ٦٦٣- | امراة عادية | ليوسيل كليفتون | أحمد شافعى |
| ٦٦٤- | الرجل على الشاشة | ستيفن كوهان ولنا راي هارك | عصام زكريا |
| ٦٦٥- | عوالم أخرى | بول دافيز | هاشم أحمد محمد |
| ٦٦٦- | تطور الصورة الشعرية عند شكسبير | ولفجانج اتش كليمن | جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب |
| ٦٦٧- | الأزمة القائمة لعلم الاجتماع الغربى | ألفن جولدنر | على ليلة |
| ٦٦٨- | ثقافات العولة | فريدريك جيمسون وماساو ميوشى | ليلى الجبالى |
| ٦٦٩- | ثلاث مسرحيات | وول شوينكا | نسيم مجلى |
| ٦٧٠- | أشعار جوستاف أنوفو | جوستاف أنوفو بىكر | ماهر البطوطى |
| ٦٧١- | قل لى كم مضى على رحيل القطار؟ | جيمس بولوين | على عبدالأمير صالح |
| ٦٧٢- | مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال | نخبة | إبتهاى سالم |
| ٦٧٣- | ضرب الكلم (شعر) | محمد إقبال | جلال الحفناوى |
| ٦٧٤- | ديوان الإمام الخمينى | آية الله العظمى الخمينى | محمد علاء الدين منصور |
| ٦٧٥- | أثينا السوداء (ج٢، ج١) | مارتن برنال | باشراف: محمود إبراهيم السعدنى |
| ٦٧٦- | أثينا السوداء (ج٢، ج١) | مارتن برنال | باشراف: محمود إبراهيم السعدنى |
| ٦٧٧- | تاريخ الأدب فى إيران (ج١ ، ج٢) | إيوارد جرانفيل براون | أحمد كمال الدين حلمى |
| ٦٧٨- | تاريخ الأدب فى إيران (ج١ ، ج٢) | إيوارد جرانفيل براون | أحمد كمال الدين حلمى |
| ٦٧٩- | مختارات شعرية مترجمة (ج٢) | وليام شكسبير | توفيق على منصور |
| ٦٨٠- | المدينة الفاضلة (ميراث الترجمة) | كارل ل. بيكر | محمد شقيق غربال |
| ٦٨١- | هل يوجد نص فى هذا الفصل؟ | ستانلى فش | أحمد الشيمى |
| ٦٨٢- | نجوم خطر التجوال الجديد (رواية) | بن أوكرى | صبرى محمد حسن |

| | | | |
|-------|---|--------------------------------|------------------------------|
| ٦٨٣ - | سكين واحد لكل رجل (رواية) | تى. م. ألوكو | صبرى محمد حسن |
| ٦٨٤ - | الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (ج١) | أوراثيو كيروجا | رزق أحمد بهنسى |
| ٦٨٥ - | الأعمال القصصية الكاملة (المسحرون) (ج٢) | أوراثيو كيروجا | رزق أحمد بهنسى |
| ٦٨٦ - | امرأة محاربة (رواية) | ماكسين هونج كنجستون | سحر توفيق |
| ٦٨٧ - | محبوبة (رواية) | فتانة حاج سيد جوادى | ماجدة العناني |
| ٦٨٨ - | الانفجارات الثلاثة العظمى | فيليب م. دوير وريتشارد أ. موار | فتح الله الشيخ وأحمد السماحى |
| ٦٨٩ - | الملف (مسرحية) | تادوش روجيفيتش | هناء عبد الفتاح |
| ٦٩٠ - | محاكم التفتيش فى فرنسا | (مختارات) | رمسيس عوض |
| ٦٩١ - | ألبرت أينشتاين: حياته وغرامياته | (مختارات) | رمسيس عوض |
| ٦٩٢ - | أقدم لك: الوجودية | ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت | حمدى الجابرى |
| ٦٩٣ - | أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة) | حاتيم برشيت وآخرون | جمال الجزيرى |
| ٦٩٤ - | أقدم لك: بريدنا | جيف كولنز وبيل مايبلين | حمدى الجابرى |
| ٦٩٥ - | أقدم لك: رسل | ديف روينسون وچودى جروف | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٦٩٦ - | أقدم لك: روس | ديف روينسون وأوسكار زاريت | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٦٩٧ - | أقدم لك: أرسطو | روبرت ودفين وچودى جروف | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٦٩٨ - | أقدم لك: عصر التنوير | ليود سينسر وأندريجى كروز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٦٩٩ - | أقدم لك: التحليل النفسى | إيفان وارد وأوسكار زاريت | جمال الجزيرى |
| ٧٠٠ - | الكاتب وواقعه | ماريو بارجاس يوسا | بسمة عبدالرحمن |
| ٧٠١ - | الذاكرة والحدائق | وليم رود فيثيان | منى البرنس |
| ٧٠٢ - | مدونة جوستيان فى الفقه الرومانى (ميراث الترجمة) | جوستينييان | عبد العزيز فهمى |
| ٧٠٣ - | تاريخ الأدب فى إيران (ج٢) | إيوارد جرانفيل براون | أمين الشواربى |
| ٧٠٤ - | فيه ما فيه | مولانا جلال الدين الرومى | محمد علاء الدين منصور وآخرون |
| ٧٠٥ - | فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام | الإمام الغزالى | عبدالحميد مذكور |
| ٧٠٦ - | الشفرة الوراثية وكتاب التحولات | جونسون ف. يان | عزت عامر |
| ٧٠٧ - | أقدم لك: فالتر بنيامين | هوارد كاليجل وآخرون | وفاء عبدالقادر |
| ٧٠٨ - | فراغتنا من؟ | بوناك مالكولم ريد | رعوف عباس |
| ٧٠٩ - | معنى الحياة | ألفريد أدلر | عادل نجيب بشرى |
| ٧١٠ - | الأطفال والتكنولوجيا والثقافة | إيان هاتشباى وجوموران - إليس | دعاء محمد الخطيب |
| ٧١١ - | درة التاج | ميرزا محمد هادى رسوا | هناء عبد الفتاح |
| ٧١٢ - | الإلياذة (ج١) (ميراث الترجمة) | هوميروس | سليمان البستانى |
| ٧١٣ - | الإلياذة (ج٢) (ميراث الترجمة) | هوميروس | سليمان البستانى |
| ٧١٤ - | حديث القلوب (ميراث الترجمة) | لامنيه | حنا صاوه |
| ٧١٥ - | سر تقدم الإنكليز السكسونيين (ميراث الترجمة) | إدمون ديمولان | أحمد فتحى زغلول |
| ٧١٦ - | جامعة كل المعارف (ج٢) | مجموعة من المؤلفين | نخبة من المترجمين |
| ٧١٧ - | جامعة كل المعارف (ج٣) | مجموعة من المؤلفين | نخبة من المترجمين |
| ٧١٨ - | جامعة كل المعارف (ج٤) | مجموعة من المؤلفين | نخبة من المترجمين |
| ٧١٩ - | مسرح الأطفال: فلسفة وطريقة | م. جولدبرج | جميلة كامل |
| ٧٢٠ - | مداخل إلى البحث فى تعلم اللغة الثانية | بونام چونسون | على شعبان وأحمد الخطيب |

| | | | |
|------|---|---------------------------|-----------------------|
| ٧٢١- | فلسفة المتكلمين في الإسلام (مج ١) | هـ. أ. ولسون | مصطفى لييب عبد الغنى |
| ٧٢٢- | الصفحة وقصص أخرى | يشار كمال | الصفصافي أحمد القطوري |
| ٧٢٣- | تحديات ما بعد الصهيونية | إفرايم نيمنى | أحمد ثابت |
| ٧٢٤- | اليسار القرويدي | بول روينسون | عبد الريس |
| ٧٢٥- | الاضطراب النفسي | جون فيتكس | مى مقلد |
| ٧٢٦- | الموريسكيون في المغرب | غيرمو غوثاليس بوستو | مروة محمد إبراهيم |
| ٧٢٧- | حلم البحر (رواية) | باچين | وحيد السعيد |
| ٧٢٨- | العولة: تدمير العمالة والنمو | موريس آليه | أميرة جمعة |
| ٧٢٩- | الثورة الإسلامية في إيران | صانق زيبالكلام | هويدا عزت |
| ٧٣٠- | حكايات من السهول الأفريقية | آن جاتى | عزت عامر |
| ٧٣١- | النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف | مجموعة من المؤلفين | محمد قدرى عمارة |
| ٧٣٢- | قصص بسيطة (رواية) | إنجو شولتسه | سمير جريس |
| ٧٣٣- | مأساة عطيل (مصححة) | وايم شيكسبير | محمد مصطفى بدوى |
| ٧٣٤- | بونابرت في الشرق الإسلامي | أحمد يوسف | أمل الصبان |
| ٧٣٥- | فن المسيرة في العربية | مايكل كوبرسون | محمود محمد مكي |
| ٧٣٦- | التاريخ الشعبي لولايات المتحدة (ج ١) | هوارد زن | شعبان مكارى |
| ٧٣٧- | الكوارث الطبيعية (مج ٢) | پاتريك ل. أبوت | توفيق على منصور |
| ٧٣٨- | بمشق من مصر ما قبل التاريخ إلى العولة الملوكية | جيرار دى جورج | محمد عواد |
| ٧٣٩- | بمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر | جيرار دى جورج | محمد عواد |
| ٧٤٠- | خطابات السلطة | بارى هندس | مرفت ياقوت |
| ٧٤١- | الإسلام وأزمة العصر | برنارد لويس | أحمد هيكل |
| ٧٤٢- | أرض حارة | خوسيه لاكوادرا | رزق بهنسى |
| ٧٤٣- | الثقافة: منظور دارويني | روبرت أونجر | شوقى جلال |
| ٧٤٤- | نيوان الأسرار والرموز (شعر) | محمد إقبال | سمير عبد الحميد |
| ٧٤٥- | المآثر السلطانية | بيك الدنبلى | محمد أبو زيد |
| ٧٤٦- | تاريخ التحليل الاقتصادي (مج ١) | جوزيف أ. شومبيتر | حسن النعيمي |
| ٧٤٧- | الاستعارة في لغة السينما | تريفور وايتوك | إيمان عبد العزيز |
| ٧٤٨- | تدمير النظام العالمى | فرانسيس بويل | سمير كريم |
| ٧٤٩- | إيكولوجيا لغات العالم | ل.ج. كالفي | باتسى جمال الدين |
| ٧٥٠- | الإلياذة | هوميروس | بإشراف: أحمد عثمان |
| ٧٥١- | الإسراء والمعراج في تراث الشعر الفارسي | نخبة | علاء السباعى |
| ٧٥٢- | ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف | جمال قارصلى | نمر عارورى |
| ٧٥٣- | الانتمية والقيم | إسماعيل سراج الدين وآخرون | محسن يوسف |
| ٧٥٤- | الشرق والغرب | أنا ماري شيمل | عبد السلام حيدر |
| ٧٥٥- | تاريخ الشعر الإسباني خلال القرن العشرين | أندرو ب. بيبكى | على إبراهيم منوفى |
| ٧٥٦- | ذات العين الساحرة | إنريكي خاربيل بوتشيللا | خالد محمد عباس |
| ٧٥٧- | تجارة مكة | پاتريشيا كرون | آمال الرويى |
| ٧٥٨- | الإحساس بالعولة | بروس روينز | عاطف عبد الحميد |

| | | | |
|---|--------------------------------|---|------|
| جلال الحفناوى | مولوى سيد محمد | النثر الأردى | ٧٥٩- |
| السيد الأسود | السيد الأسود | الدين والتصور الشعبى للكون | ٧٦٠- |
| فاطمة ناعوت | فيرجينيا وولف | جيوب مثقلة بالحجارة (رواية) | ٧٦١- |
| عبدالعال صالح | ماريا سوليداد | المسلم عبوا و صديقاً | ٧٦٢- |
| نجوى عمر | أنريكو بيا | الحياة فى مصر | ٧٦٣- |
| حازم محفوظ | غالب الدهلوى | ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل) | ٧٦٤- |
| حازم محفوظ | خواجه مير درد الدهلوى | ديوان خواجه الدهلوى (شعر تصوف) | ٧٦٥- |
| غازى برو و خليل أحمد خليل | تيرى هنتش | الشرق المتخيل | ٧٦٦- |
| غازى برو | نسيب سمير الحسينى | الغرب المتخيل | ٧٦٧- |
| محمود فهمى حجازى | محمود فهمى حجازى | حوار الثقافات | ٧٦٨- |
| رندا النشار و ضياء زاهر | فريدريك هتمان | أدباء أحياء | ٧٦٩- |
| صبرى التهامى | بينيتو بيريت جالدوس | السيدة بيرفيكتا | ٧٧٠- |
| صبرى التهامى | ريكاردو جويزالديس | السيد سيجوندو سومبرا | ٧٧١- |
| محسن مصيلحى | إليزابيث رايت | بريخت ما بعد الحداثة | ٧٧٢- |
| باشراف: محمد فتحى عبدالهادى | جون فيز و پول ستيرجز | دائرة المعارف الدولية (ج٢) | ٧٧٣- |
| حسن عبد ربه المصرى | مجموعة من المؤلفين | الديمقراطية الأمريكية: التاريخ والمرتكزات | ٧٧٤- |
| جلال الحفناوى | نذير أحمد الدهلوى | مرآة العروس | ٧٧٥- |
| محمد محمد يونس | فريد الدين العطار | منظومة مصيبت نامه (مج١) | ٧٧٦- |
| عزت عامر | جيمس إ. ليدسى | الانفجار الأعظم | ٧٧٧- |
| حازم محفوظ | مولانا محمد أحمد و رضا القادري | صفوة المديح | ٧٧٨- |
| سمير عبد الحميد إبراهيم و سارة تاكاهاشى | نخبة | خيوط العنكبوت وقصص أخرى | ٧٧٩- |
| سمير عبد الحميد إبراهيم | غلام رسول مهر | من أدب الرسائل الهندية حجاز ١٩٢٠ | ٧٨٠- |
| نبيلة بدران | هدى بدران | الطريق إلى بكين | ٧٨١- |
| جمال عبد المقصود | مارفن كارلسون | المسرح المسكون | ٧٨٢- |
| طلعت السروجى | فيك جورج و پول ويلانج | العولة والرعاية الإنسانية | ٧٨٣- |
| جمعة سيد يوسف | ديفيد أ. وولف | الإساءة للطفل | ٧٨٤- |
| سمير حنا صادق | كارل ساجان | تأملات عن تطور ذكاء الإنسان | ٧٨٥- |
| سحر توفيق | مارجريت أنثود | المذنب (رواية) | ٧٨٦- |
| إيناس صادق | جوزيه بوفيه | العودة من فلسطين | ٧٨٧- |
| خالد أبو اليزيد البلتاجى | ميرى سلاف فرنز | سر الأهرامات | ٧٨٨- |
| منى الدرويش | هاجين | الانتظار (رواية) | ٧٨٩- |
| جيهان العيسوى | مونيك بونتو | الفرانكفونية العربية | ٧٩٠- |
| ماهر جويجاتى | محمد الشيمى | المطور ومعامل المطور فى مصر القديمة | ٧٩١- |
| منى إبراهيم | منى ميخائيل | دراسات حول القصص القصيرة لإدريس و محفوظ | ٧٩٢- |
| رعوف وصفى | جون جريفيثس | ثلاث رؤى للمستقبل | ٧٩٣- |
| شعبان مكاوى | هوارد زن | التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (ج٢) | ٧٩٤- |
| على عبد الرؤوف البعبى | نخبة | مختارات من الشعر الإسباني (ج١) | ٧٩٥- |
| حمزة المزينى | نعوم تشومسكى | أفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن | ٧٩٦- |

| | | | |
|-----------------------------|------------------------------------|---|------|
| طلعت شاهين | نخبة | الرؤية في ابلة معقمة (شعر) | ٧٩٧- |
| سميرة أبو الحسن | كاترين جيلدرود ودافيد جيلدرود | الإرشاد النفسي للأطفال | ٧٩٨- |
| عبد الحميد فهمي الجبال | آن تيلر | سلم السنوات | ٧٩٩- |
| عبد الجواد توفيق | ميشيل ماكارثي | قضايا في علم اللغة التطبيقية | ٨٠٠- |
| باشراق: محسن يوسف | تقرير بولي | نحو مستقبل أفضل | ٨٠١- |
| شرين محمود الرفاعي | ماريا سوليداد | مسلمو غرناطة في الآداب الأوروبية | ٨٠٢- |
| عزة الخميسي | توماس باترسون | التغيير والتنمية في القرن العشرين | ٨٠٣- |
| درويش الحلوجي | دانييل هيرفيه-ليجيه وچان بول ويلام | سوسيولوجيا الدين | ٨٠٤- |
| طاهر البربري | كازو إيشيجورو | من لا عزاء لهم (رواية) | ٨٠٥- |
| محمود ماجد | ماجدة بركة | الطبقة العليا المتوسطة | ٨٠٦- |
| خيرى دومة | ميريام كوك | يحي حقي: تشريح مفكر مصري | ٨٠٧- |
| أحمد محمود | ديفيد دابليو ليش | الشرق الأوسط والولايات المتحدة | ٨٠٨- |
| محمود سيد أحمد | ليو شتراوس وجوزيف كرويسى | تاريخ الفلسفة السياسية (ج١) | ٨٠٩- |
| محمود سيد أحمد | ليو شتراوس وجوزيف كرويسى | تاريخ الفلسفة السياسية (ج٢) | ٨١٠- |
| حسن النعيمي | جوزيف أ. شومبيتر | تاريخ التحليل الاقتصادي (مج٢) | ٨١١- |
| فريد الزاهي | ميشيل مافيزولي | تأمل العالم: الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية | ٨١٢- |
| نورا أمين | آني إرنو | لم أخرج من ليلي (رواية) | ٨١٣- |
| أمال الروبي | نافثال لويس | الحياة اليومية في مصر الرومانية | ٨١٤- |
| مصطفى ليبب عبد الغنى | ه. أ. ولفسون | فلسفة المتكلمين (مج٢) | ٨١٥- |
| بدر الدين عروكي | فيليب روجيه | العدو الأمريكي | ٨١٦- |
| محمد لطفى جمعة | أفلاطون | مائدة أفلاطون: كلام في الحب | ٨١٧- |
| ناصر أحمد وياتسى جمال الدين | أندريه ريمون | العرفيين والتجار في القرن ١٨ (ج١) | ٨١٨- |
| ناصر أحمد وياتسى جمال الدين | أندريه ريمون | العرفيين والتجار في القرن ١٨ (ج٢) | ٨١٩- |
| طانيوس أفندي | وليم شكسبير | هملت (مسرحية) (ميراث الترجمة) | ٨٢٠- |
| عبد العزيز بقوش | نور الدين عبد الرحمن الجامي | هفت بيكر (شعر) | ٨٢١- |
| محمد نور الدين عبد المنعم | نخبة | فن الرباعي (شعر) | ٨٢٢- |
| أحمد شافعي | نخبة | وجه أمريكا الأسود (شعر) | ٨٢٣- |
| ربيع مفتاح | دافيد برتش | لغة الدراما | ٨٢٤- |
| عبد العزيز توفيق جاويد | ياكوب يوكهارت | عصر النهضة في إيطاليا (ج١) (ميراث الترجمة) | ٨٢٥- |
| عبد العزيز توفيق جاويد | ياكوب يوكهارت | عصر النهضة في إيطاليا (ج٢) (ميراث الترجمة) | ٨٢٦- |
| محمد علي فرج | بونالد ب. كول وثرثيا تركي | أهل طريق البحر والمستوطنون والذين يقتنون السلالات | ٨٢٧- |
| رمسيس شحاتة | ألبرت أينشتاين | النظرية النسبية (ميراث الترجمة) | ٨٢٨- |
| مجدي عبد الحافظ | إرنست رينان وجمال الدين الأفغاني | مناظرة حول الإسلام والعلم | ٨٢٩- |
| محمد علاء الدين منصور | حسن كريم بور | رق العشق | ٨٣٠- |
| محمد النادي وعطية عاشور | ألبرت أينشتاين وليوپولد إنفلد | تطور علم الطبيعة (ميراث الترجمة) | ٨٣١- |
| حسن النعيمي | جوزيف أ. شومبيتر | تاريخ التحليل الاقتصادي (ج٢) | ٨٣٢- |
| محسن الدمرداش | فرنر شميدرس | الفلسفة الألمانية | ٨٣٣- |
| محمد علاء الدين منصور | نبيح الله صفا | كنز الشعر | ٨٣٤- |

| | | | |
|-----------------------|-------------------------------|--|------|
| علاء عزمى | بيتر أوربان | تشيوخوف: حياة فى صور | ٨٣٥- |
| ممدوح البستاوى | مرثيدس غارثيا | بين الإسلام والغرب | ٨٣٦- |
| على فهمى عبدالسلام | ناتاليا فيكو | عناكب فى المصيدة | ٨٣٧- |
| ابنى صبرى | نعوم تشومسكى | فى تفسير مذهب بوش ومقالات اخرى | ٨٣٨- |
| جمال الجزيرى | ستيوارت سين ويورين فان لون | أقدم لك: النظرية النقدية | ٨٣٩- |
| فوزية حسن | جوتنولد ليسينج | الخواتم الثلاثة | ٨٤٠- |
| محمد مصطفى بدوى | وليم شكسبير | هملت: أمير الدانمارك | ٨٤١- |
| محمد محمد يونس | فريد الدين العطار | منظومة مصيبت نامه (مج٢) | ٨٤٢- |
| محمد علاء الدين منصور | نخبة | من روائع القصيد الفارسي | ٨٤٣- |
| سمير كريم | كريمة كريم | دراسات فى الفقر والعولة | ٨٤٤- |
| طلعت الشايب | نيكولاس جويات | غياب السلام | ٨٤٥- |
| عادل نجيب بشرى | ألفريد أدلر | الطبيعة البشرية | ٨٤٦- |
| أحمد محمود | مايكل ألبرت | الحياة بعد الرأسمالية | ٨٤٧- |
| عبد الهادى أبو ريده | يوليوس فلهاوزن | تاريخ الدولة العربية (ميراث الترجمة) | ٨٤٨- |
| بدر توفيق | وليم شكسبير | سونيتات شكسبير | ٨٤٩- |
| جابر عصفور | مقالات مختارة | الخيال، الأسلوب، الحداثة | ٨٥٠- |
| يوسف مراد | كلود برنار | الطب التجريبي (ميراث الترجمة) | ٨٥١- |
| مصطفى إبراهيم فهمى | ريتشارد بوكنز | العلم والحقيقة | ٨٥٢- |
| على إبراهيم منوفى | باسيليو بابون مالدونانو | الساعة فى الأتلس: ساعة المدن والحسين (مج١) | ٨٥٣- |
| على إبراهيم منوفى | باسيليو بابون مالدونانو | الساعة فى الأتلس: ساعة المدن والحسين (مج٢) | ٨٥٤- |
| محمد أحمد حمد | جيرارد ستيم | فهم الاستعارة فى الألب | ٨٥٥- |
| عائشة سويلم | فرانثيسكو ماركيث يانو بيانويا | القضية الموريسكية من وجهة نظر أخرى | ٨٥٦- |
| كامل عويد العامرى | أندريه بريتون | نادجا (رواية) | ٨٥٧- |
| بيومى قنديل | ثيو هرمانز | جوهر الترجمة: عبور الحدود الثقافية | ٨٥٨- |
| مصطفى ماهر | إيف شيمل | السياسة فى الشرق القديم | ٨٥٩- |
| عادل صبحى تكلا | قان بلمان | مصر وأوروبا | ٨٦٠- |
| محمد الخولى | جين سميث | الإسلام والمسلمون فى أمريكا | ٨٦١- |
| محسن الدمرداش | أرتور شنييتسلر | بيفاء الكاكابو | ٨٦٢- |
| محمد علاء الدين منصور | على أكبر دلفى | لقاء بالشعراء | ٨٦٣- |
| عبد الرحيم الرفاعى | بورين إنجرامز | أوراق فلسطينية | ٨٦٤- |
| شوقى جلال | تيرى إيجلتون | فكرة الثقافة | ٨٦٥- |
| محمد علاء الدين منصور | مجموعة من المؤلفين | رسائل خمس فى الأفاق والأنفس | ٨٦٦- |
| صبرى محمد حسن | ديفيد مايلو | المهمة الاستوائية (رواية) | ٨٦٧- |
| محمد علاء الدين منصور | ساعد باقرى ومحمد رضا محمدى | الشعر الفارسي المعاصر | ٨٦٨- |
| شوقى جلال | روين دونبار وآخرون | تطور الثقافة | ٨٦٩- |
| حمادة إبراهيم | نخبة | عشر مسرحيات (ج١) | ٨٧٠- |
| حمادة إبراهيم | نخبة | عشر مسرحيات (ج٢) | ٨٧١- |
| محسن فرجاني | لاوتسو | كتاب الطاو | ٨٧٢- |

| | | | |
|------|--|--------------------------|-----------------------------|
| ٨٧٣- | معلمون لمدارس المستقبل | تقرير صادر عن اليونسكو | بهاء شاهين |
| ٨٧٤- | النهر الخالد (مج ١) | جاويد إقبال | ظهور أحمد |
| ٨٧٥- | النهر الخالد (مج ٢) | جاويد إقبال | ظهور أحمد |
| ٨٧٦- | دراسات في الموسيقى الشرقية (ج ١) | هنري جورج فارمر | أمانى المنياوى |
| ٨٧٧- | أب الجدل والدفاع في العربية | موريتس شتيفتيدر | صلاح محجوب |
| ٨٧٨- | ترحال في صحراء الجزيرة العربية (ج ١، مج ١) | تشارلز دوتى | صبرى محمد حسن |
| ٨٧٩- | ترحال في صحراء الجزيرة العربية (ج ١، مج ٢) | تشارلز دوتى | صبرى محمد حسن |
| ٨٨٠- | الواحات المفقودة | أحمد حسنين بك | عبد الرحمن حجازى وأمير نبيه |
| ٨٨١- | التويريون وبورهم في خدمة المجتمع | جلال آل أحمد | هويدا عزت |
| ٨٨٢- | أغاني شيران (ج ١) (ميراث الترجمة) | حافظ الشيرازى | إبراهيم الشواربى |
| ٨٨٣- | أغاني شيران (ج ٢) (ميراث الترجمة) | حافظ الشيرازى | إبراهيم الشواربى |
| ٨٨٤- | تعلم الأطفال الصغار | باربرا تيزار ومارتن هيوز | محمد رشدى سالم |
| ٨٨٥- | روح الإرهاب | جان بويريار | بدر عرويكى |
| ٨٨٦- | الترجمة والإمبراطورية | لوجلاس روبنسون | ثائر ديب |
| ٨٨٧- | غزليات سعدى (شعر) | سعدى الشيرازى | محمد علاء الدين منصور |
| ٨٨٨- | أزهار مسلك الليل (رواية) | مريم جعفرى | هويدا عزت |
| ٨٨٩- | سارتروس (ميراث الترجمة) | وليم فوكنر | ميخائيل رومان |
| ٨٩٠- | منتخبات أشعار فراغى | مخدوملى فراغى | الصفصافى أحمد القطورى |
| ٨٩١- | مفاوضات مع الموتى | مارجريت أتوود | عزة مازن |
| ٨٩٢- | تاريخ المسيحية الشرقية | عزيز سوريال عطية | إسحاق عبيد |
| ٨٩٣- | عبادة الإنسان الحر | برتراند راسل | محمد قدرى عمارة |
| ٨٩٤- | الطريق إلى مكة | محمد أسد | رفعت السيد على |
| ٨٩٥- | وادي الفوضى (رواية) | فريدريش دورنمات | يسرى خميس |
| ٨٩٦- | شعر الضفاف الأخرى | نخبة | زين العابدين فؤاد |
| ٨٩٧- | اختراق الجزيرة العربية | ديفيد جورج هوجارث | صبرى محمد حسن |
| ٨٩٨- | الإسلام والعلم | بروز أمير على | محمود خيال |
| ٨٩٩- | الدبلوماسية الفاعلة | بيتر مارشال | أحمد مختار الجمال |
| ٩٠٠- | تيارات نقدية محدثة | مقالات مختارة | جابر عصفور |
| ٩٠١- | مختارات من شعر لى جاو شينج | لى جاو شينج | عبد العزيز حمدى |
| ٩٠٢- | آلهة مصر القديمة وأساطيرها | روبرت أرنولد | مروة الفقى |
| ٩٠٣- | أفلام ومناهج (مج ١) | بيل نيكولز | حسين بيومى |
| ٩٠٤- | أفلام ومناهج (مج ٢) | بيل نيكولز | حسين بيومى |
| ٩٠٥- | تراث الهند | ج. ت. جارات | جلال السعيد الحفناوى |
| ٩٠٦- | أسس الحوار في القرآن | هيربرت بوسه | أحمد هويدى |
| ٩٠٧- | آرثر.. متعة الحياة (رواية) | فرانسواز جيرو | فاطمة خليل |
| ٩٠٨- | الطقة النقدية | نيشيد كوزنز هوى | خالدة حامد |
| ٩٠٩- | الفنون والآداب تحت ضغط العولمة | جويست سمايرز | طلعت الشايب |
| ٩١٠- | بروميشوس بلا قيود | دافيد س. ليندس | مى رفعت سلطان |

| | | |
|--------------------------------------|-----------------|------------------------------|
| غبار النجوم | جون جريبين | عزت عامر |
| ترجمات يحيى حقى (ج١) (ميراث الترجمة) | روايات مختارة | يحيى حقى |
| ترجمات يحيى حقى (ج٢) (ميراث الترجمة) | مسرحيات مختارة | يحيى حقى |
| ترجمات يحيى حقى (ج٢) (ميراث الترجمة) | ديزموند ستيوارت | يحيى حقى |
| المرأة فى أثينا: الواقع والقانون | روجر چست | منيرة كروان |
| الجدلية الاجتماعية | أنور عبد الملك | سامية الجندى وعبدالعظيم حماد |
| موسوعة كمبريدج (ج١) | نخبة | إشراف: أحمد عثمان |
| موسوعة كمبريدج (ج٢ - مج١) | نخبة | إشراف: فاطمة موسى |

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشؤون الفنية

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

تحرير : جورج كينيدي

مراجعة وإشراف : أحمد عثمان

المشرف العام : جابر عصفور

المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥

٦٩٢ ص : ١٧ × ٢٤ سم

الأدب - تاريخ ونقد

ديوى ٨٠٩

رقم الإيداع ٢٧٦٠ / ٢٠٠٦

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تقدم موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى عرضاً تاريخياً
شاملاً للنقد الأدبى الغربى منذ العصور الكلاسيكية القديمة
إلى وقتنا الحالى . تتناول الموسوعة النقد نظرية وممارسة ،
طامحة إلى أن تكون عملاً مرجعياً لا مجرد سجل للوقائع .
وتعرض الموسوعة القضايا الخلافية المطروحة فى الجدل القائم
فى الساحة النقدية دون إحجام أو ادعاء كاذب بالحياد ، مع
حرصها على ألا تتحيز لهذا الفريق أو ذاك .
ويشكل كل جزء من أجزاء الموسوعة وحدة قائمة بذاتها
يمكن الإفادة منها على حدة أو مع الأجزاء الأخرى من السلسلة .
وتتيح قائمة المصادر والمراجع الوفيرة فى نهاية كل جزء
أساساً لمزيد من التعرف على المواضيع المطروحة ودرسها .